

Учебник
для вузов

В.В. БЫЧКОВ

ЭСТЕТИКА

*Допущено Научно-методическим советом
Министерства образования Российской Федерации
в качестве учебника для гуманитарных направлений
и специальностей вузов России*

**Москва
Академический Проект
2020**

УДК 18
ББК 87.8
Б 95

Рецензенты:

главный научный сотрудник Института философии РАН,
доктор философских наук, профессор *Л.И. Новикова*;
старший научный сотрудник кафедры эстетики
философского факультета МГУ,
кандидат философских наук *С.А. Завадский*

Бычков В.В.

Б 95 Эстетика: Учебник для вузов. — М.: Академический
Проект, 2020. — 452 с. — (Gaudeamus).

ISBN 978-5-8291-3494-5

Курс лекций известного ученого с мировым именем является учебником нового поколения, учитывающим новейшие достижения гуманитарного знания и опыт самого современного искусства; ориентирован на молодежь XXI в.; соответствует новейшим требованиям Государственного образовательного стандарта. Представляет собой полный курс эстетики, включающий краткий обзор истории эстетики, развернутое изложение эстетической теории, основных идей и проблем классической эстетики, выраженных в ее главных категориях, и подробный анализ современного состояния искусства и неклассической эстетики, возникшей на основе авангардно-модернистско-постмодернистского художественно-эстетического опыта XX в. и продвинутого философско-эстетического дискурса. Уделено внимание новейшему разделу современной эстетики — виртуалистике, изучающей опыт нарождающегося компьютерно-сетевое искусства и эстетической навигации в Сети.

Для студентов, аспирантов, преподавателей гуманитарных дисциплин вузов и всех желающих повысить свою эстетическую культуру.

УДК 18
ББК 87.8

ISBN 978-5-8291-3494-5

© Бычков В.В., 2008
© Оригинал-макет, оформление.
Академический Проект, 2020

Введение

Слова «красота», «прекрасное», «искусство», «стиль», «комично», «образ», «вкус», «гармония», «мера» и даже «эстетика», «эстетично» находятся сегодня в активном лексиконе почти каждого образованного человека. Однако далеко не все из них знают, что все они (и не только) помимо своего обыденного употребления составляют категориальное ядро одной из наиболее интересных, сложных и все еще молодых наук гуманитарного цикла — *эстетики*, которая имеет большое будущее. Как самостоятельная научная дисциплина в составе философии эстетика оформилась в XVIII в., однако до сих пор внутри этой науки идут дебаты о ее предмете, категориях, содержании, объеме и других характеристиках. И дело заключается не в недостатке умных голов, размышлявших на протяжении последних столетий об этом, а в трудноописуемости, вербальной неуловимости ее предмета, тонкости духовных материй, с которыми она имеет дело.

Собственно *эстетика* — это фактически в строгом смысле слова даже и не наука, не совсем и не только наука, ибо ее предмет в принципе не поддается полному рациональному осмыслению и словесному описанию. Здесь иной уровень, нежели узконаучный, даже при самой широкой семантике понятия «наука», более высокий. В сущностно-метафизическом смысле *эстетика* — это особое состояние *бытия-сознания*; некое специфическое духовное поле, в котором человек обретает одну из высших форм бытия, ощущение и пережи-

вание полной и всецелой причастности к бытию. Наука эстетика — только малая и самая упрощенная область этого поля, помогающая, однако, человеку, точнее, пытающаяся помочь осознать значимость духовной материи в его жизни и в структуре Универсума в целом. Более существенной частью духовного поля является *искусство* как деятельность и результат деятельности сознания, обитающего в поле эстетики; один из конкретных материализованных результатов эстетического опыта. И оно поэтому также является одним из главных объектов исследования науки эстетики.

Если же сказать кратко для любителя дефиниций, то: *Эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом.*

Эстетика как наука исторически возникла для изучения одной из глобальных человеческих ценностей (наряду с *истиной, добром, святостью*), с древности обозначаемой как *красота* или *прекрасное*, и всего поля связанных с ней феноменов и отношений. И основу красоты и прекрасного всегда усматривали в *гармонии*, которой, как правило, исторически постоянно не хватало человечеству, но потребность в которой ощущалась как нечто жизненно необходимое человеку. Главный парадокс бытия человека в Универсуме заключается в том, что в отличие от остальных элементов космической целокупности он единственный и с древнейших времен (с тех пор, как ощутил, а позже осознал себя чем-то самостоятельным, выделенным из Универсума) находится в состоянии глобального конфликта со всем и вся — с самим собой, с себе подобными, с социумом, с природой, с Богом, с Универсумом в целом. Христианство осознало это состояние как следствие первородного греха, экзистенциализм в XX в. — как глобальное отчуждение от бытия и т. п. Гипотез и теорий подобного типа человеческая мысль накопила немало. Сегодня в ситуации взрывоподобного развития техногенной цивилизации эта глобальная конфликтность обострилась до предела, фактически привела людей на грань самоуничтожения (то ли вследствие разрушительных социальных столкновений, то ли в горниле термоядерных войн, то ли в результате экологических катастроф).

Человечество отнюдь не сегодня ощутило опасность своего конфликтного бытия в Универсуме и уже

с древности начало создавать Культуру в качестве главного средства преодоления изначальной конфликтности человека на двух основных столпах — *религии* и *искусстве*, сущностно, хотя изначально и внесознательно, направленных на гармонизацию отношений человека со всеми компонентами Универсума. Религия стремится установить контакт и взаимопонимание человека с Богом и духовными уровнями Универсума, но также и гармонизовать отношения между людьми на основе зародившихся в ее лоне нравственно-этических систем. Искусство своей сущностной частью — художественно-эстетической — издревле гармонизирует отношения человека с Универсумом в целом. Сегодня очевидно, что одним из эффективных средств устранения филогенетической конфликтности человека отчасти и в сфере религии, но особенно в искусстве с древности являлся *эстетический опыт*. Всестороннее исследование его и стало предметом той науки, к изучению которой мы приступаем.

Сегодня, в начале третьего тысячелетия новой эры, в период глобального, взрывоподобного перехода от традиционной, тысячелетиями формировавшейся Культуры к чему-то *принципиально иному*, порожденному гигантским скачком научно-технического прогресса (НТП), трудно говорить понятным языком с поколением, которое и становится творцом и обитателем этого принципиально иного, о ценностях, возникших в лоне уходящей Культуры, и науках, их изучающих. Между тем эстетика — одна из таких наук, и изучаемые ею ценности отнюдь не утрачивают своей актуальности в век техногенной цивилизации. Напротив, сегодня, может быть, только они и помогают ее представителям сохранить свою глубинную сугубо человеческую сущность в Универсуме. Постараемся поэтому без какой-либо предвзятости подойти к пониманию ее предмета и самой этой, одной из самых труднодостижимых дисциплин гуманитарного цикла.

Чтобы правильно понять предмет эстетики, необходимо представлять, что сегодня современная эстетическая теория складывается из по крайней мере трех тесно между собой связанных уровней: 1) классического ядра эстетики, *классической эстетики*, по новому прочитанной в нашем столетии; 2) *неклассики*, неклассической эстетики, имплицитно сформировавшейся в XX в. и продолжающей свое становление сегодня, и 3) *виртуалистики* — новой, только нарождающейся части эстетики, изучающей совершенно новый современный эстетический опыт — дигитально-сетевой.

Сущностное ядро эстетики, понимание ее предмета, основные категории сложились в классический период. Нонклассика внесла существенные коррективы в классическое понимание эстетического опыта, как правило, по принципу антиномического отталкивания от основных эстетических принципов и введения новых эстетических парадигм построения арт-пространств. Антиномизм классического и неклассического эстетических полей открывает возможность становления принципиально нового эстетического опыта и форм его изучения, учитывающих/снимающих оппозицию «классика — нонклассика» на принципиально ином уровне дигитального бытия сознания. Другими словами, современная эстетика, к изучению которой мы приступаем, представляющая собой введение в будущую постнеклассическую эстетику (в ней главное место займет виртуалистика), — это тот фундамент, на котором строится современный эстетический опыт, и именно в ее русле будет развиваться эстетика XXI столетия.

1.1. Метафизические основы предмета эстетики

Классическая эстетика, сформировавшаяся в Новое и Новейшее время и имеющая в плеяде своих главных разработчиков таких крупнейших мыслителей, как Кант, Гегель, Шеллинг, Владимир Соловьев, является метафизической эстетикой, или эстетической метафизикой.

В век научно-технического прогресса термин «метафизика» стал почти пугалом в кругах технократически ориентированной общественности. Между тем им обозначается просто высокий, надэмпирический духовный опыт, без которого человечество пока никогда не обходилось и не могло обойтись. Метафизика — это высшие уровни философского знания и ничего более. Никакой мистики в ней нет, хотя и мистику она отнюдь не отрицает как форму духовного опыта человечества. В широком философском понимании *метафизика* — это некое, как правило, плохо эксплицируемое учение (= знание) о надэмпирических, сверхопытных, сверхчувственных законах бытия, которое в классический период отождествлялось с философией

(для нашей сферы — с философской эстетикой). Знание о тех принципиально не познаваемых человеческим разумом началах, которые составляют подоснову бытия и любого знания, или, по определению Шопенгауэра, знание «того, что скрывается за природой и дает ей возможность жизни и существования» и что имеет совсем иные законы, чем законы мира явлений. Отсюда понятно, что метафизический опыт — это надэмпирический, трансцендентный опыт, который начинается там, где сознание выходит за пределы обычного мышления.

Выход за эти пределы осуществляется во многих плоскостях человеческого бытия — и в сферах умозрительной философии и богословия (на уровне чистого *ratio*), и в богослужебном опыте (особенно в литургическом опыте христианской церкви), и в мистических практиках, и в эстетическом опыте. Нас здесь будет интересовать только эстетический опыт.

Собственно под метафизической сферой в эстетике следует понимать две большие области:

1. *Метафизику* как классическую философскую эстетику, оперирующую наиболее общими, абстрактными законами и эстетическими категориями типа эстетического, прекрасного, возвышенного, образа, символа, формы-содержания, т. е. теоретическое ядро эстетики — классическую эстетику, которая и сегодня никуда не исчезает, но как никогда сохраняет свое значение, если мы желаем иметь дело с *наукой* эстетикой. Она основывается, как и любая философская метафизика, на традиционных ценностях Культуры, диалектике, субъект-объектных отношениях.

2. *Метафизическую реальность*, на которую согласно классической эстетической метафизике (1) ориентированы эстетический опыт и художественная сфера классического искусства. Это более проблемная область эстетики, требующая своего тщательного изучения. Ведь даже если таковой реальности не существует, на чем настаивает материалистически ориентированная наука, то нельзя сбросить со счетов тот факт, что весь эстетический опыт Культуры до середины XX в. по крайней мере был ориентирован именно на нее, в чем мы еще не раз сможем убедиться в процессе изучения основных эстетических феноменов.

Общим для всех типов метафизического опыта является наличие двух духовных сфер: а) объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) или веры в ее бытие и б) духовных (необыденных, неповседневных, т. е. тоже метафизических или параметафизических) уровней сознания эстетического субъекта, эйдетических уровней, настроенных на восприятие первой сферы, на контакт с ней. Отличаются друг от друга типы метафизического опыта формой, способом, методами и даже самим существом его реализации.

Если говорить об эстетическом опыте, то практически вся платоновско-христианская линия в истории эстетического сознания и эстетической мысли по XX в. включительно основывалась на убеждении, что эстетический опыт, т. е. опыт созерцания и созидания красоты, который включал и всю сферу искусства, в своих предельных интенциях является опытом выражения и постижения метафизической реальности, приобщения к ней, контакта с ней, т. е. особой формой метафизического опыта. Не углубляясь далеко в историю эстетики, которой посвящена у нас специальная глава (гл. 2), я напому только некоторые моменты подобно-го понимания из русской теургической эстетики¹.

Крупнейший русский философ Владимир Соловьев считал, что красота — это «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала»². Для Павла Флоренского сущностной основой прекрасного в мире являлась божественная Красота, которую он отождествлял с Софией Премудростью Божией, а за истинное почитал искусство, выражающее духовную сущность вещей, явлений, бытия в целом; выявляющее *лики* бытия. Под ликом же он в лучших традициях христианского неоплатонизма имел в виду «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии ее»³. Главная цель искусства

¹ Подробнее о ней см.: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007.

² *Соловьев В.С.* Собр. соч. Т. 6. Брюссель, 1966. С. 41.

³ *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 221.

и есть выявление ликов, чего в наибольшей степени, в его понимании, достигли в истории искусства античная пластика обнаженной фигуры и русская средневековая икона периода ее расцвета, в идеале — «Троица» Андрея Рублева. От подлинного художника Флоренский, как позже и Хайдеггер, требовал реального явления истины, «художественно воплощенной истины вещей»⁴.

При этом лик, выраженный в искусстве, — это символ, знаменующий собой реальное присутствие в изображении самого изображаемого, по крайней мере в его энергетическом модусе. По известному определению о. Павла, «символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»⁵. Для изобразительного искусства, для иконописи особенно, в это определение входит еще и визуализированный облик. Икона как высшее достижение искусства в понимании Флоренского по сущности своей антиномична, что не поддается рациональному пониманию: она есть и изображение метафизического архетипа, и сам этот архетип одновременно. У поэтов, согласно о. Павлу, метафизическая реальность врывается в душу в моменты особого вдохновения. Тогда «глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварию нашей собственной души»⁶.

Хорошо ощущал метафизические основы искусства и другой крупный русский мыслитель Сергей Булгаков. Он был убежден, что искусство является «наиболее религиозным элементом внерелигиозной культуры», и связывал его «религиозность» не с его религиозными темами и сюжетами, а «с тем ощущением запредельной глубины мира, тем трепетом, который им пробуждается в душе»⁷. «Всякое настоящее искусство, — пи-

⁴ Флоренский П. Избранные труды по искусству. С. 112.

⁵ Флоренский П. Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 257.

⁶ Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. Т. 17. М., 1997. С. 199.

⁷ Булгаков С.Н. Свет вечерний. М., 1994. С. 328.

сал он, — есть мистика, как проникновение в глубину бытия»⁸.

Семен Франк фактически именно метафизическую реальность называл просто *реальностью* в отличие от предметной действительности видимого мира и полагал, что красота, прекрасное, искусство играют большую роль в коммуникации с реальностью, в которой далеко не все доступно человеческому познанию. То, что «выражает прекрасное, — утверждал он, — есть просто *сама реальность* в ее отвлеченно-невыразимой конкретности — в ее *сущностной непостижимости*. Пережить реальность эстетически — хотя в малейшем частном ее проявлении — значит именно иметь *живой, наглядно убедительный опыт ее непостижимости — ее совпадения с непостижимым*»⁹. Эстетический опыт более всего раскрывает нам реальность в ее глубинной непостигаемой полноте, в самой ее непостижимости. Именно в эстетическом опыте, в момент эстетического наслаждения, подчеркивает Франк, устанавливается тесный контакт, «глубинное единство», «таинственное родство» между нашим внутренним миром, нашим самобытием и «первоосновой внешнего, предметного мира», т. е. с реальностью — с метафизической реальностью.

Эту же реальность усматривали за символами искусства практически все символисты, ибо символ, в понимании Вячеслава Иванова, — это «форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений»¹⁰. Символы для символистов, — «знамения иной действительности», а подлинное искусство все насквозь символично, особенно в своих высших достижениях, в творениях гения. Произведение гения всегда говорит нам о чем-то более глубоком, более прекрасном, чем то, что оно непосредственно изображает. И то, что «оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным, и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизре-

⁸ Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 45.

⁹ Франк С.А. Соч. М., 1990. С. 427.

¹⁰ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 647.

ченному, составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка»¹¹. Метафизическая реальность, символически выражающаяся в произведении подлинного искусства, звучит для русского символиста как *музыка*, независимо от вида искусства. Шеллинг называл эту сущностную компоненту искусства *поэзией*. О чем-то похожем писал в свое время блаженный Августин, размышляя уже непосредственно о музыкальной юбилеи¹².

Николай Бердяев хорошо сознавал символический смысл искусства как отображения «иного мира»: «Искусство никогда не отражает эмпирической действительности, оно всегда проникает в иной мир, но этот мир доступен искусству лишь в символическом отображении»¹³ и т. п. Ряд близких высказываний можно продолжать до бесконечности, опираясь и на Андрея Белого, и на Ивана Ильина, и на Владимира Вейдле, и на многих других и не только русских мыслителей, поэтов, художников совсем недавнего (и очень далекого) прошлого. Все они знали, чувствовали, понимали, что сила и главный смысл подлинного искусства и, шире, эстетического опыта заключаются в том, что с его помощью, через его посредство иррациональным способом постигается особая надэмпирическая духовная реальность, другими путями практически не постигаемая. Да и сегодня еще многие эстетически чуткие личности хорошо ощущают это.

В эстетической сфере выход в метафизические пространства осуществляется или путем *созерцания* эстетического объекта, или в процессе художественного *выражения* — созидания произведения искусства, — которое также сопровождается постоянным корректирующим эстетическим созерцанием. Врата к этим процессам в искусстве отворяет *художественный символ*. Та реальность, которая открывается нам (и не поддается никаким описаниям) в художественном символе при эстетическом созерцании луч-

¹¹ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 93.

¹² Подробнее см.: Бычков В.В. Эстетика отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 478—480.

¹³ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 18.

ших образцов русской иконописи, многих шедевров искусства Возрождения, отдельных полотен Кандинского, Клее, Миро, в готических храмах или при исполнении великих музыкальных произведений, — эта реальность, без сомнения, может быть обозначена как метафизическая, и она таковой и является по существу. И именно ради достижения (= постижения) ее и возникло «высокое искусство», сложилось историческое пространство эстетического опыта, в процессе которого стирается различие между эстетическим субъектом и объектом и возникает некое эстетически данное «сродство», о котором хорошо писал еще Семен Франк:

«При всем бесконечном многообразии объектов и форм эстетического опыта, "тем" и "стилей" художественного творчества, ему дано открывать нашему взору то измерение или тот слой реальности, о котором уже нельзя сказать, идет ли дело об "объективном" или "субъективном", а можно лишь сказать, что эта реальность сразу и объективна, и субъективна или что она *ни* объективна, *ни* субъективна. В опыте "красоты" нам открывается по существу непостижимое *единство* реальности как таковой — за пределами категорий внешнего и внутреннего, объективного и субъективного — другими словами, глубокое, таинственное — "прозаически" необъяснимое, но самоочевидное во всей своей таинственности — *сродство* между интимным миром человеческой душевности и основой того, что предстоит нам как внешний мир предметной реальности»¹⁴.

Именно это «сродство» внутреннего мира реципиента (субъекта эстетического опыта) с метафизической реальностью, непостижимое постижение органического *единства* нашего Я со всем Универсумом и составляет существо эстетического опыта, эстетического созерцания, стремления человека к созиданию художественных ценностей и регулярному общению с ними. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и рецептивных актов в этой сфере возникло и возникает огромное множество произведений, событий, состояний, которые не дости-

¹⁴ Франк С.Л. Соч. С. 431.

гают конечной ступени эстетического опыта — эстетического созерцания = откровения метафизической реальности и единения с ней. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предощущения и слабые отблески ее, россыпи ее блесков имеют место в любом, самом вроде бы незначительном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства.

1.2. Смысловое поле предмета эстетики

Все изложенное убеждает нас в том, что *эстетика* — это наука философского склада, имеющая дело с достаточно тонкими и трудно уловимыми на рациональном (то есть философском и вербализуемом) уровне материями. Объектом ее внимания является особый, специфический *опыт бытия-знания* (*эстетический опыт* — о нем в гл. 3), в котором человек, имеющий конкретную установку именно на него (только в этом случае он выступает как полноценный *эстетический субъект*), может *пре-бывать*, иметь некое непостоянное, но *временно-прерывающее-время бытие* (метафизическое в своей основе), как бы погружаться (точнее возноситься) в него и затем опять выходить на уровень обыденного бывания — повседневной утилитарной жизни. Новоевропейская философия попыталась осмыслить этот опыт и создала для его изучения особую дисциплину — *эстетику* со своим специфическим предметом. Однако, как показывает вся история эстетики, описать этот предмет вербально, да еще в достаточно четких дефинициях оказалось делом проблематичным. Он постоянно ускользает от любого словесного дискурса, не вмещается в его достаточно узкие и жесткие рамки, и эстетика хотя и сознает себя наукой, но нередко вынуждена выходить за рамки строго научного в традиционном понимании знания.

Тем не менее практически все крупные философы и мыслители не могли обойти вниманием эстетическую сферу. Большинство из них хорошо чувствовали ее высокую значимость для человека (эстетическую ценность), хотя и не всегда могли сформулировать, в чем она состоит. Ну а такие величины в философии, как Кант, Шеллинг, Гегель, Николай Лосский и ряд других,

просто вынуждены были всем ходом своего философствования включать эстетику в качестве завершающего (то есть приводящего к целостности) звена в свои философские системы. Глубже всего смысл этой акции выразил, пожалуй, Гегель, когда писал: «Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узлами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Философия духа — это эстетическая философия»¹⁵. В той или иной форме смысл этого высказывания мы найдем у многих крупных мыслителей последних столетий.

В основном, как мы увидим в главе 2, мыслители прошлого в бурных дискуссиях друг с другом по поводу почти каждой дефиниции определяли эстетику как *науку о прекрасном* (красоте) или как *философию искусства*, которое само описывалось обычно через категорию прекрасного или идеала, как особое *выражение* абсолютных истин или ценностей. Определения прекрасного и искусства связывались, как правило, с принципами неутилитарного *созерцания*, образного или символического *выражения*, опирающимися на суждение *вкуса* на основе чувства удовольствия-неудовольствия, или *эстетического наслаждения*. При этом чаще всего имелся в виду некий посреднический характер эстетического объекта, как отсылающего субъекта к чему-то более высокому, чем сам объект (к идее, идеалу, истине, Первопринципу, Архетипу, Высшей Красоте, Богу). Для искусства как главного эстетического феномена этот трансляционный характер был со времен античности закреплен в категории *мимесиса* (подражания) во многих ее смыслах. И чем конкретнее была дефиниция, тем большие она вызывала споры. Особой атаке классические определения предмета эстетики подвергались с конца XIX в., когда в сферу классических гуманитарных наук стали активно вторгаться новые науки, в частности психология и лингвистика, возникли специальные науки об искусстве, а в самом искусстве начались процессы, подвергшие ревизии не только эстетические, но и все вообще классические гуманитарные ценности. Все это в совокупности и особенно

¹⁵ Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет. М., 1970. С. 212.

бурно развивающиеся художественно-эстетические процессы XX в. (подробнее о них см. в гл. 13) заставляют по-новому взглянуть на многие явления культуры, в том числе и на предмет эстетики как науки.

В силу принципиальной ограниченности уровня формализации предмета эстетики и его многогранности, требующей от исследователя фундаментальных знаний в областях истории искусства, религии, философии и практически всех гуманитарных наук как минимум, а также обостренного художественного чувства и высокоразвитого вкуса, эстетика до сих пор остается во всех отношениях наиболее сложной, трудоемкой, дискуссионной и наименее упорядоченной из всех гуманитарных дисциплин. Сегодня, как и в момент возникновения, в центре внимания эстетики стоят две главных сферы: совокупность всех явлений, процессов, отношений, обозначаемых как эстетические, как эстетический опыт, т. е. само *эстетическое* как таковое, и *искусство* в его сущностных основаниях. Термины, их обозначающие, фактически ее главные категории, *метакатегории*. Все остальные категории являются производными от них и имеют целью в той или иной мере конкретизировать отдельные аспекты и уровни метакатегорий и феноменов, обозначаемых ими. Для классической эстетики в качестве наиболее значимых утвердилось поле феноменальных проблем и соответственно означающих их терминов и категорий: эстетическое сознание (объемлющее сферу эстетического восприятия и творчества, воображение, инспирацию и др.), эстетический опыт, эстетическая культура (включая основные закономерности и принципы художественной культуры, художественного текста, художественного языка, типологии искусства), игра, прекрасное, безобразное, возвышенное, трагическое, комическое, идеал, катарсис, наслаждение, мимесис, образ, символ, знак, выражение, творческий метод, стиль, форма и содержание, гений, художественное творчество и некоторые другие. В эстетике XX в. возникло много принципов классификации эстетических категорий и почти бесчисленное множество самих категорий, иногда доходящее до абсурда.

Появившиеся в середине XX в. тенденции возникновения *неклассической эстетики* в русле фрейдизма,

структурализма, постмодернизма ориентированы на утверждение в качестве центральных маргинальных, а часто и антиэстетических (с позиции классической эстетики) проблем и категорий (типа абсурдного, замкнутого, жестокости, шока, насилия, садизма, деструктивности, энтропии, хаоса, телесности, вещи и др.). Современные эстетики руководствуются принципами релятивности, полисемии, полиморфии ценностей и идеалов, а чаще вообще отказываются от них. При этом сами новейшие гуманитарные науки (особенно в поле постструктуралистско-постмодернистской текстологии) в своей практике активно опираются на эстетический опыт, их тексты часто превращаются в современные артефакты, эстетические объекты, требующие эстетико-герменевтического анализа, в некие подготовительные фрагменты виртуальной «игры в бисер» (по Г. Гессе). Все это свидетельствует как о необычайной сложности и многоликости предмета эстетики, постоянно балансирующего на грани *материального — духовного, рационального — иррационального, вербализуемого — невербализуемого*; так и о больших перспективах этой науки. Уже сегодня достаточно ясно наметились тенденции перерастания ее в некую гипернауку, которая постепенно втягивает в себя основные науки гуманитарного цикла (филологию, теоретическое искусствознание, отчасти культурологию, семиотику, структурализм, определенный класс философско-околофилософских дискурсов) и активно использует опыт и достижения многих других современных наук.

Это не означает, конечно, что эстетика — некая ситуативная наука, меняющая свой предмет на каждом историческом зигзаге художественно-эстетического процесса. Отнюдь нет. Любая наука, в том числе и гуманитарного цикла, возникает в культуре тогда, когда в ищущем коллективном сознании общества появляется острая необходимость в ней; когда стремящийся к новому знанию разум (в нашем случае — философский) выявляет некую относительно самостоятельную сферу реальности (в самом широком смысле слова), которая требует отдельного внимания и специальных методов исследования. Тогда появляется новая наука, и предпринимаются попытки формулирования ее предмета, наработки категориального аппарата и методологии.

А это отнюдь не одномоментное дело, особенно когда речь идет о духовных науках.

Проблемы красоты, гармонии, меры, искусства, вкуса, как известно, волновали умы мыслителей с древнейших времен, однако только в середине XVIII в. возникла необходимость в качественно новом подходе к этой жизненно важной для человека области бытия-сознания с позиции ее систематического изучения — появилась наука эстетика. И возникла она столь поздно потому, что предмет ее относится к тем уровням духовной жизни человека, которые почти не поддаются вербализации, словесному выражению. Формально-логическое мышление как главный инструмент новоявленной науки и философии стояло перед трудной задачей проникнуть в ту сферу, которая в сущностных своих основаниях недоступна вербальной формализации. Необходимо было искать какие-то особые обходные пути, чтобы исследовать эту с древнейших времен привлекавшую человеческое сознание область духовно-чувственного опыта человека.

Эстетика как наука философского цикла самоопределилась сравнительно недавно, хотя собственно эстетическое сознание, эстетический опыт, эстетическая деятельность, далеко не всегда осознаваемые как таковые, присущи культуре изначально, а история эстетической мысли, как мы увидим, уходит своими корнями в глубокую древность. Однако впервые сам термин «эстетика» (от греч. *aisthetikos* — чувственный) ввел в употребление немецкий философ *Александр Баумгартен* (1714–1762) в своей двухтомной работе «*Aesthetica*», опубликованной в 1750–1758 гг. У него этим термином обозначена наука о низшем уровне познания — чувственном познании, в отличие от высшего — логики. Если логические суждения в его понимании покоятся на ясных, отчетливых представлениях, то «чувственные» (эстетические) — на смутных. Первые — это суждения разума; вторые — суждения вкуса. Эстетические суждения предшествуют логическим. Их предмет — *прекрасное*, а предмет логических суждений — истина. Отсюда к эстетике Баумгартен отнес и всю философию искусства, предметом которого он также считал прекрасное. Эти идеи по-своему развивали затем Кант, Гегель и множество других фило-

софов, мыслителей, ученых-эстетиков, доведя в конце концов представления о предмете эстетики до идей, фактически отрицающих концепцию Баумгартена или развивающих ее до степени, преодолевающей основные исходные положения немецкого философа. Тем не менее именно ему принадлежит честь создания и легитимации науки эстетики.

Сегодня, после двух с половиной столетий трудоемких поисков оптимальных дискурсивных путей и способов накопления эстетического знания, более или менее ясно, что сложилось некое поле классических эстетических текстов, совокупность которых дает достаточно определенное представление о предмете эстетики. Он хорошо осознан для всех профессионально вступающих в сферу активной энергетики этого поля. Однако в отличие от предметов других гуманитарных наук он до сих пор не имеет более или менее однозначно понимаемой формулировки. Наряду с объективной причиной его трудноописуемости в принципе для этого существуют и субъективные причины, связанные с современной глобальной перестройкой основных методов и способов получения, описания и понимания главных гносеологических понятий «знания» и «познания».

Если многие философы XVIII – XIX вв. определяли эстетику как науку о прекрасном или как философию искусства, то эстетики XX в. поняли, что предмет ее шире (определив ее уже в начале столетия — Кроче, Лосев и другие — как *науку о выражении*), а начавшиеся сложные процессы переоценки всех ценностей в культуре XX в. уже со второй половины века фактически не позволяют многим «продвинутым» эстетикам вообще давать какие-либо более или менее конкретные дефиниции. В результате этого эстетика начинает растворяться в других гуманитарных науках, эстетики утрачивают ощущение специфики своей дисциплины, ее предмета. Между тем в самом современном культурно-цивилизационном процессе и просто в обыденной жизни людей постоянно возрастает роль эстетического опыта, повышается эстетизация всех сфер жизнедеятельности человека, отчасти и в результате оскудения у основной массы интеллектуального человечества религиозного сознания. В этой ситуации объективно возрастает потребность в эстетике как науке, науке

современной, отвечающей самому актуальному опыту человека, который при всей бешеной гонке техногенных, модернизаторских, глобализационных процессов не желает утратить своей ипостаси многомерной, духовно богатой личности, призванной в бытие для реализации полноты этого бытия.

Поэтому эстетика постоянно предпринимает попытки, естественно всегда не последние и не окончательные, осмысления своего предмета и категориального аппарата. Для этого она, как живая наука, находящаяся в процессе постоянного становления, уверенно опирается на свой исторически сложившийся метафизический фундамент и при этом активно использует самый современный эстетический опыт, т. е. современная эстетика находится в состоянии внутреннего *творческого диалога* между своей собственной традицией и своей же самой актуальной современностью. Только в процессе этого непрерывно длящегося диалога складывается адекватное понимание всей сферы главных эстетических проблем, понятий, методов и методик, исследовательских ходов и дискурсивных процедур. Именно под углом зрения такой стратегии можно сегодня наиболее продуктивно подойти и к предмету эстетики как науки.

После нескольких столетий напряженного специального изучения мыслителями самых разных ориентаций и дисциплин сферы эстетического опыта и особенно искусства (включая и анализ бурных процессов, вершившихся в нем в XX в.) как главного феномена эстетического сознания и перед лицом реальной угрозы полного размывания границ эстетики современному исследователю, особенно когда он обращается к молодому поколению, только входящему в новую для него науку, приходится брать на себя смелость и ответственность все-таки дать современное определение предмета эстетики. Учитывая все вышесказанное, вряд ли стоит лишний раз подчеркивать, что и оно, как и все уже существующие, не претендует на окончательность, но лишь фиксирует внимание на ядре эстетического опыта, т. е. дается с необходимой долей условности, характерной вообще для любых дефиниций такого уровня. Весь ход последующего изложения материала в какой-то мере поможет читателю убедиться в определенной

адекватности (насколько она возможна на вербальном уровне вообще) приводимой формулировки современному уровню понимания сущностного ядра эстетики, в какой-то мере снимет многие из вопросов, которые могут возникнуть при первом знакомстве со следующим ниже определением.

Эстетика — это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа — природной, предметной, духовной), изучающая специфический опыт ее освоения: глубинного контакта с ней, начинающегося с конкретно чувственного — зрительного или слухового — восприятия определенного класса объектов, или выражения в произведениях искусства абсолютных духовных ценностей. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях неопишуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения полную гармонию своего Я с Универсумом, свою органическую причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним, реально переживает абсолютную полноту бытия как неопишуемое блаженное состояние и получает существенный заряд духовной энергии, духовно обогащается.

Или короче: эстетика — это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект в процессе конкретно-чувственного восприятия особого класса объектов или созидания их достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением.

Или несколько по-иному: эстетика — наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия.

Или совсем коротко: эстетика — наука о гармонии человека с Универсумом.

Если внимательно всмотреться в это семейство определений, то мы увидим, что оно не только вобрало в себя практически все классические определения предмета эстетики, но и как бы *шире* одних из них

(позволяет, например, осмыслить ряд современных эстетических объектов, вроде бы не подпадающих под юрисдикцию классических определений) и уже других (не позволяет втягивать в орбиту эстетики очевидно внеэстетические объекты и явления). В частности, оно значительно шире определения эстетики как науки о прекрасном, ибо исследования последнего столетия убедительно показали, что к сфере эстетического опыта относятся далеко не только феномены, воспринимаемые как прекрасные. Да это, собственно, и всегда знала эстетика, изначально вводя в свой категориальный аппарат в качестве главных наряду с прекрасным понятия возвышенного, сопрягаемого классической традицией скорее с особым ракурсом безобразного, чем с прекрасным, трагического, комического, да и собственно самого безобразного (обо всем этом подробный разговор впереди). С другой стороны, появившаяся в начале XX в. и получившая распространение формулировка «эстетика — наука о выражении» без каких-либо ограничений позволяет включить в сферу эстетики массу внеэстетических элементов. Любой вербальный (да и невербальный) текст является своего рода выражением какого-то смысла, но далеко не все словесные (а тем более культурные — в структуралистской интерпретации) тексты имеют отношение к эстетической сфере. Данное здесь определение не исключает этой формулы, но ограничивает пределы *эстетического выражения* только специфическим *анагогическим* (от греч. *анагоге* — возведение, возвышение) *выражением* или *художественным выражением*, основанным на художественной образности и художественном символизме (подробнее см. гл. 12.2; 12.3), т. е. выражением, обязательно сопровождающимся духовной радостью, наслаждением.

Далее, кажется, понятно без особых разъяснений, что перед нами в каком-то смысле метафизическое, идеальное определение, высвечивающее сущность эстетической сферы, на которую и нацелен главный вектор эстетики-науки. Фигурирующее в нем понятие *гармонии* как глобального принципа согласования разнородных и даже противоположных, конфликтных элементов, приведения их в единое целое имеет космоантропный и даже в определенном смысле трансцендирующий характер.

Эмпирическая же сфера эстетического до бесконечности многообразна, многолика, наполнена самыми разными феноменами, которые в своей глубинной интенции ориентированы на эту сущность, но реально, эмпирически выполняют функции бесчисленных ступеней и этапов *пути*, ведущего (часто издалека) к указанной идеальной гармонии. Только достаточно ограниченное число эстетических объектов (в частности, шедевров мирового искусства или фрагментов природного ландшафта, природных объектов) может сразу в акте эстетического восприятия привести эстетически подготовленного и имеющего эстетическую установку субъекта в состояние указанной высшей гармонии, пережить абсолютную полноту бытия, достичь эстетического катарсиса.

Подавляющее же большинство эстетических объектов при соприкосновении с аналогичным большинством эстетических субъектов приводят к возникновению неких промежуточных состояний (*этапов пути*) частичного контакта (гармонии) с Универсумом, обязательно сопровождающихся определенным уровнем эстетического удовольствия (эстетический объект «нравится» субъекту), радости, «легкого дыхания», т. е. приращением некоторой *духовной энергии*, некоего специфического невербализуемого «знания», которое современные эстетики, не находя адекватной терминологии, иногда называют «эстетическим знанием» или «эстетической информацией». И все это естественно входит в компетенцию эстетики, ее конкретных научных исследований.

Термин «эстетика» на совершенно законных основаниях употребляется в современной научной литературе и в обыденной практике и в ином, более широком метафорическом смысле — для обозначения эстетической составляющей культуры и ее эстетических компонентов. В этом смысле говорят об эстетике поведения, той или иной деятельности, спорта, церковного обряда, воинского ритуала и т. п., имея в виду эстетические аспекты, присущие практически любой деятельности человека.

К *основным* категориям эстетики, в совокупности более или менее полно описывающим ее предметное пространство, сегодня можно отнести *эстетическое*,

вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, иронию, безобразное, игру, искусство. При анализе самого феномена искусства эстетика выработала еще ряд категорий, к главным из которых несомненно принадлежат *мимесис, художественный образ, художественный символ, стиль, форма-содержание.*

Наука эстетика, как и любая наука, не учит человека чему-то напрямую (например, правильному восприятию искусства или красоты в мире, — этим занимается, в частности, *эстетическое воспитание*, особыми методами развивая в человеке эстетический вкус, эстетическое чувство, обогащая его опыт и знания в художественно-эстетической сфере). Она только всесторонне исследует свой предмет и тем самым выявляет место, роль и значимость эстетического опыта в жизни человека и общества, а косвенно указывает и путь, на котором человек может хотя бы временно вырваться из сферы глобальной социально-утилитарной зависимости, *детерминированной конкретными жизненными условиями, и ощущать свою сущностную причастность к высшей космоантропной реальности, к духовным сферам бытия; переживать состояния личной свободы, гармонии и абсолютной полноты жизни.*

Любая наука начинается с определения предмета, для изучения которого она и возникает. Понятно, что с развитием науки дефиниции ее предмета могут уточняться, может даже корректироваться и сам предмет, как это отчасти и случилось с эстетикой, прошедшей со времен Баумгартена существенный путь саморефлексии. Однако предмет в его основе всегда остается сущностным ядром науки. Определен или хотя бы более или менее вразумительно описан предмет, — может состояться и наука, его изучающая и из него и вокруг него фактически разворачивающаяся. Нет достаточно ясного представления о предмете, — вряд ли всерьез можно говорить и об адекватной научной дисциплине. Последние столетия показали, что предмет эстетики, несмотря на трудноописуемость материй, в полях которых он формируется, тем не менее достаточно хорошо ощущается профессионалами и более или менее адекватно закрепляется вербально, хотя и в достаточно свободных и полисемантических формулах, и, соответственно, уже несколько столетий разрабатывается

аутентичная научная дисциплина эстетика. В ряду духовно-гуманитарных наук она занимает одно из высших мест, подобное, может быть, местам теории вероятностей, теории множеств, функционального анализа в математике; это отнюдь не наука элементарного уровня. И подходить к ее изучению можно, только существенно обогатив свои знания в сферах основных гуманитарных дисциплин (философии, богословия, филологии, искусствознания и др.), существенно развив свой эстетический вкус, войдя в мир искусства и вкусив сладких плодов личного духовно-эстетического опыта.

Контрольные вопросы

- 1. Каковы основные составляющие современной эстетики?**
- 2. Что в эстетике понимается под ее метафизическими основами?**
- 3. Как современная наука определяет предмет эстетики?**
- 4. Почему на сегодня это определение является оптимальным и на чем оно основывается?**

Любая наука имеет свою историю, которая, как правило, начинается значительно раньше, чем наука приходит к самоидентификации, осознанию себя в качестве самостоятельной научной дисциплины со своим предметом, категориальным аппаратом, методами. И у многих наук, особенно гуманитарного цикла, их история имеет отнюдь не только академический интерес. В науках, которые находятся в процессе постоянного становления, а именно к ним относится эстетика, систематическое изучение ее истории помогает глубже понимать и регулярно уточнять ее содержание, предмет, глубинный смысл ее категорий, ее место среди родственных дисциплин и в культуре в целом, т. е. способствует ее развитию. В эстетике, которая, как мы убедились, обладает особо значимым для бытия человека, но трудно дефинируемым предметом, ее история органически входит в ее теорию, составляет не только ее мощный фундамент, но и потоки исторической смысловой энергетики укрепляют самую ткань современной теории, неявно поддерживают исторически вроде бы выкристаллизовавшиеся, но при этом находящиеся в постоянном становлении критерии ее истинности (равно актуальности) как науки. История эстетики активно работает на теорию, которая формируется в постоянном герменевтическом контакте и диалоге со своей историей.

Современный теоретик эстетики, хорошо ощущающий ее пульс, постоянно имеет перед своим внутренним взором практически все основные тексты (в их исторических контекстах), относящиеся к ее истории, и делает самые современные построения, выводы, за-

ключения в творческом, уважительном диалоге с соответствующими традиционными текстами. Если он стремится дойти до глубинного смысла своей науки, а не цепляться только за ее букву, ему никогда не придет в голову мысль, что Аристотель, или Августин, или Кант устарели и неактуальны для современности. Любой истинный живой феномен культуры сохраняет свою актуальность в культуре всегда, независимо от того, когда он возник.

Сказанное почти в полной мере относится и к изучающему эстетику — дисциплину, имеющую своим предметом столь тонкие и трудные для понимания материи, что в нее практически невозможно войти, не осмыслив хотя бы основных этапов ее исторического становления. Сегодня не существует такой эстетической теории, книги или цикла лекций (да, кажется, и в принципе не может существовать), изучив которую можно было бы сразу ощутить себя знающим или хотя бы чувствующим эстетику, ее удивительную специфику и особый сладостный аромат.

Правильное понимание эстетики приступающими к ней осложняется, как это не парадоксально, еще и тем, что практически каждый человек уже имеет некоторый эстетический опыт, изначально присущий человеческой природе. Даже не погружаясь в тонкости генетики, мы видим, что человек с рождения окружен в повседневной жизни массой вещей и явлений, обладающих той или иной эстетической аурой, достаточно регулярно соприкасается с произведениями искусства, возникшими для выражения эстетического опыта, постоянно слышит и употребляет слова «прекрасно», «изящно», «безобразно» и т. п. Поэтому практически любой, но особенно более или менее образованный человек почему-то считает, что он и сам, без какой-либо специальной науки, без профессионального обучения способен оценить то или иное произведение искусства, вынести правильное суждение о красоте и т. п. Повод к такому заключению ему дает врожденное и отчасти сформировавшееся в процессе онтогенеза чувство вкуса, однако оно мало у кого достигает без специального воспитания такого уровня, чтобы можно было свободно и правильно ориентироваться в сфере эстетического опыта и тем более искусства.

И если такой человек на каком-то этапе своей жизни приходит к убеждению, что ему необходимо изучить эстетику как науку, и начинает с современной теории, которой, к слову сказать, он не так уж и много отыщет в XX в., у него нередко возникает недоуменный вопрос: а почему так? Я мыслю и понимаю это совсем по-другому. Вот для преодоления этого барьера между обыденным эстетическим сознанием и научным суждением и необходимо предпослать изложению собственно эстетической теории хотя бы краткий очерк истории эстетики, а при изучении любой эстетической проблемы не лишним будет вопрошание наших предшественников об их представлениях на этот счет. Сложный, но крайне интересный процесс становления предмета эстетики и ее основных понятий и категорий готовит вступающего в пропилеи этой науки к осознанию того, что в ней далеко не так все просто и ясно, как это может показаться дилетанту от эстетики¹.

■ 2.1. Общие принципы историко-эстетического исследования

Эстетический опыт как совокупность *неутилитарных* отношений с действительностью с глубокой древности присущ человеку (является сущностным качеством его природы) и получил свое первоначальное выражение в протоэстетической практике архаического человека — в первых попытках создания тех феноменов, которые сегодня мы относим к сфере *искусства или художественного*, в стремлении украсить свою жизнь, предметы утилитарного употребления и т. п. В первобытной пластике и настенных росписях в неолитических пещерах древние люди стремились выразить в некоей обобщенной визуальной форме свой духовно-практический опыт, сохранить его для последующих поколений; в музыкальных ритмах, пении, сакральных плясках — отыскать пути контакта с приро-

¹ Здесь дается предельно краткий историко-эстетический очерк. Более подробное современное изложение истории эстетического сознания можно найти в моем полном курсе эстетики (Бычков В.В. Эстетика. М., 2002. С. 11–153).

дой и мирами наполняющих ее таинственных существ, духов и т. п. Первобытный протоэстетический опыт чаще всего был слит с проторелигиозным сакральным опытом. И тот и другой плохо осознавались древним человеком, но активно *переживались*, возбуждая эмоциональную сферу психики. Древнейшие палеолитические и неолитические памятники «искусства», как правило, относятся исследователями к культово-магической деятельности древнего человека, к попыткам материализовать какие-то наиболее значимые для него моменты мифологического сознания, даже сегодня не поддающиеся вербализации.

В дальнейшем эстетический опыт и эстетическое сознание, развиваясь вместе с духовно-эмоциональным становлением человека, наиболее полно воплощались в искусстве, культовых практиках, обыденной жизни. И уже в Древней Индии, Древнем Китае, Древней Греции стали появляться специальные трактаты по искусству и философские тексты, где эстетические проблемы поднимались до уровня теоретического осмысления. Концепции возникновения *космоса* (по-древнегреч. *kosmos* означает помимо мироздания украшение, красоту, упорядоченность) из хаоса, попытки осмысления и описания красоты, гармонии, порядка, ритма, подражания (*мимесис* у древних греков) в искусстве фактически стали первым этапом рефлексии эстетического сознания, первыми шагами к возникновению эстетики. Вполне закономерно, что эстетика как наука возводит свою историю именно к этим опытам древней мысли по постановке проблем, вошедших в Новое время в поле ее зрения. Основная терминология и главные понятия эстетики в европейско-средиземноморском ареале сложились в Древней Греции и затем в той или иной форме развивались до появления собственно дисциплины эстетики. К ним относятся такие термины и понятия, как *красота, прекрасное, возвышенное, трагедия, комедия, катарсис, гармония, порядок, искусство, ритм, поэтика, красноречие, музыка (как теоретическая дисциплина), калокагатия, канон, мимесис, символ, образ, знак* и некоторые др. Не все из них в древности имели тот смысл, в котором их употребляет современная эстетика, однако культурно-исторический процесс привел к XX в. большую часть из них в смысловое поле эстетики, а их

этимология дает возможность более рельефно выявить их современное значение в семействе родственных семантических обертонов.

Исторически в центре внимания эстетики всегда стояли две главные проблемы: собственно *эстетического*, которое чаще всего осмысливалось в терминах красоты, прекрасного, возвышенного, и *искусства*, понимавшегося в древности в более широком смысле, чем новоевропейская категория искусства (= beaux arts, schöne Künste, изящные искусства — с XVIII в.). Эстетика как философия искусства и прекрасного — традиционные клише классической эстетики, восходящие к античному пониманию аналогичных проблем. Из текстов древнегреческих философов (Платона, Аристотеля, стоиков, Плотина) и теоретиков различных искусств (красноречия, музыки, архитектуры) следует, что проблема *красоты* (в ее структурных принципах гармонии, порядка, меры, ритма, симметрии и др.) решалась, как правило, в онтологической сфере и напрямую была связана с космологией. В теориях искусств на первое место выдвинулось понятие *мимесиса* (подражания) во всех его модификациях — от иллюзионистского копирования форм видимой действительности (особенно в живописи — Зевксид, Апеллес, Эвфранор) до «подражания» идеям и *эйдосам* поэтического мира. Художественная практика имплицитно выработала принцип антропной пластичности в качестве основы эстетического сознания, распространяющийся на весь Универсум. Античный космос и мир идей пластичны, что открывало возможность конкретно чувственного выражения, т. е. сугубо эстетического опыта, который был хорошо развит в греко-римском мире.

Можно выделить два основных способа исторического бытия эстетики: *эксплицитный* и *имплицитный*. К первому относится собственно философская дисциплина эстетика, самоопределившаяся только к середине XVIII в. в качестве относительно независимой науки. Имплицитная (лат. *implicite* — неявно, в скрытом виде) эстетика уходит корнями в глубокую древность и представляет собой свободное несистематическое осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (в философии, риторике, филологии, богословии и др.). Имплицитная эстетика существовала (и существует ныне) на протяжении всей истории эстетики, но выявля-

ется она только с позднего новоевропейского периода в процессе диалога с ней (точнее, с содержащим ее мыслительным полем) эксплицитной эстетики. Условно в ней можно выделить три основных этапа: *протонаучный* (до сер. XVIII в.), *классический*, совпадающий с развитием классической философской эстетики (сер. XVIII — нач. XX в.), и *неклассический* (провозглашенный Ницше, но начавший свою активную реализацию только со второй пол. XX в.).

В европейском ареале протонаучная эстетика дала наиболее значимые результаты в греко-римской античности, в Средние века, в Возрождении, внутри таких художественно-эстетических направлений, как *классицизм* и *барокко*. В классический период имплицитная эстетика особенно плодотворно развивалась в направлениях *романтизма*, *реализма* и *символизма*. Начавшийся с Ницше постклассический, или неклассический, этап, основу которого составила переоценка всех ценностей традиционной культуры, отодвинул собственно теоретическую эстетику (эксплицитную) на задний план, на уровень школьной дисциплины. Эстетическое знание в XX в. наиболее активно развивалось внутри других наук (философии, филологии, лингвистики, психологии, социологии, искусствознания, семиотики и т. д.).

Выявление имплицитной эстетики сопряжено с определенными методологическими трудностями, связанными с тем, что мы вроде бы совершаем некоторое насилие над текстами древних (и не только) авторов, пытаясь отыскать в них представления о предмете той науки, которой они сами не знали и говорить о ней, естественно, не собирались. Трудность эта существует, однако она связана не столько с тем, что древность не знала на уровне *ratio* науки эстетики, ибо уже тогда существовала эстетическая реальность, впоследствии вызвавшая к жизни для своего изучения и специальную науку, сколько с самими принципами подхода к древним текстам, с мерой корректности их интерпретации. В XX в. эту проблему практически решил Г.Г. Гадамер (1900–2002) в своей книге «Истина и метод. Основы философской герменевтики» (1960), убедительно показав, что в процессе интерпретации традиционного текста современным исследователем осуществляется равноправный активный диалог между текстом и исследователем, в процессе которого оба участника диалога в

одинаковой мере влияют друг на друга в плане достижения современного «понимания» обсуждаемой проблемы. И понятными нам становятся только те тексты, из которых удастся извлечь «живой» современный смысл².

Если применить это непосредственно к проблеме выявления имплицитной эстетики, то речь должна идти о корректном, бережном вопрошании традиционных текстов (античных, средневековых или более близких к нашему времени) на предмет содержания в них тех смыслов, которые для их авторов, как правило, были маргинальными, но современной эстетикой могут быть поняты в качестве эстетических. Мы проецируем на древний текст какое-то наше понимание эстетического, а он, по-своему реагируя на эту проекцию, как бы корректирует ее из глубин своего времени и тем самым способствует уточнению спроецированного на него понимания эстетического. Таким образом изучение истории эстетики предстает не простой академической процедурой, но активно участвует в формировании современного научного знания. В частности, изучение «средневековой эстетики», во многом отличной от антично-ренессансной, на которой базировалась и классическая эстетика Нового времени, привело в XX в. к существенному уточнению и предмета эстетики, и ее категориального аппарата. Именно на этом пути и осуществлялась в последнее столетие реконструкция имплицитной эстетики в ее историческом бытии. Основные моменты этой реконструкции приводятся далее.

2.2. Протонаучный период имплицитной эстетики

2.2.1. Античность и Средние века

Платон (428 или 427 – 348 или 347 гг. до н. э.) впервые вывел понятие *to kalon* (прекрасное как в физическом, так и в нравственном смыслах) на уровень некоего абстрактного начала, указывающего вместе с тем путь к

² Подробнее эта проблема проанализирована в статьях: Бычков О.В. Эстетический смысл традиционного текста в свете современной герменевтики // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 79–93; Он же. К проблеме «эстетики Августина»: о пределах интерпретации средневековых текстов // Августин: pro et contra. Личность и идейное наследие блаженного Августина в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2002. С. 807–821.

моральному и духовному совершенствованию человека, посредствующего между субъектом и «высшим благом». Для стойков *to kalon*, будучи высшим этическим идеалом, имело и сильную эстетическую окраску, на которой делался особый акцент при доказательстве существования богов, при обосновании естественных оснований морали. *Аристотель* (384 – 322 гт. до н. э.) в своем не полностью сохранившемся трактате «Об искусстве поэзии» (или сокращенно «Поэтика») (365 – 360 гт. до н. э.) рассматривал сущностные аспекты поэтического искусства. Развивая античную традицию, он видел смысл искусства в *мимесисе* (подражании), однако в отличие от Платона, порицавшего именно за это искусство как «подражание подражанию», Аристотель считал, что поэтический мимесис ориентирован не столько на бездумное копирование действительности, сколько на ее «правдоподобное» изображение в вероятностном модусе. Кроме того, смысл художественного мимесиса он видел в самом акте искусственного подражания: «...изображения того, на что смотреть неприятно, мы, однако, рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов»³. Здесь были заложены основы позднейшей эстетики и эстетизации *безобразного*, получившей свое мощное воплощение в некоторых направлениях искусства XX в. Главное назначение миметического искусства (трагедии, в частности) Аристотель усматривал в *катарсисе* («очищении от аффектов») — своеобразной психотерапевтической функции искусства.

В античных трактатах, посвященных музыке, много внимания уделялось музыкальному «этосу» — направленному воздействию тех или иных музыкальных ладов на психику слушателей; «Риторика» разрабатывала правила соответствующего словесного воздействия. Среди этих текстов особое место занимает трактат «О возвышенном» (I в.), в которой анализируется особый возвышенный тип ораторской речи и впервые вводится понятие *возвышенного* (*to hypsos*) фактически в качестве эстетической категории. *Плотин* (III в.) на основе эманационной теории универсума разработал четкую иерархическую систему уровней красоты от трансцендентной (Единого) через ноуменальную

³ *Аристотель*. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 27.

(духовную) до материальной и видел в выражении прекрасного (всех уровней) одну из главных задач искусства.

С появлением христианства начинается новый этап имплицитной эстетики. Крупнейшие отцы Церкви (Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Августин, Псевдо-Дионисий Ареопагит и др.) осмысливают Универсум как прекрасное творение Бога-Художника; вершиной и целью божественного творчества объявляется человек, созданный «по образу и по подобию» Божию. Согласно святоотеческой концепции Бог — трансцендентен, а Универсум представляет собой систему образов, символов, знаков (знамений), указывающих на Бога и духовную сферу бытия. Отсюда всеобъемлющий символизм христианского искусства и особый интерес отцов Церкви (особенно византийских) к проблемам *образа, символа, знака, изображения, иконы*.

Блаженный *Августин* (354—430) детально исследует теорию знака и значения, по существу, закладывая основы семиотической эстетики, проблемы эмоционально-эстетического анагогического (возводящего) воздействия искусств (музыкальных и словесных) на человека. Предвосхищая *Канта*, он (в трактате «О свободном выборе») задается вопросом об источнике наших эстетических суждений, об априорной природе эстетического опыта. Осознание невозможности логического обоснования эстетических суждений приводит *Августина* к заключению об их божественном происхождении. Вслед за *Плотин*ом он разрабатывает иерархию красоты уже в христианском измерении и связывает искусство с выражением прекрасного.

Псевдо-Дионисий Ареопагит (V или начало VI в.) пишет трактат «Символическое богословие» и акцентирует внимание на этой теме, ставшей фундаментом средневековой эстетики, в других сочинениях. Символы, среди которых видное место занимают вербальные образы (как «сходные», так и «несходные» с архетипом — «неподобные подобия») и красота во всех ее проявлениях, служат *возведению* (anagoge) человека к Богу. Важную роль в этом процессе играет также акт личного «уподобления», подражания Абсолюту («эстетика аскетизма»). Передача высшего знания сверху

вниз осуществляется путем «светодаiania», световых озарений разного уровня материализации, при восприятии которых субъект испытывает *духовное наслаждение*. Свет (от физического через духовный до божественного — «сверхсветлой тьмы») начинает играть с этого времени в имплицитной эстетике роль одной из главных модификаций прекрасного.

Византийские иконопочитатели (VIII—IX вв.; Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, патриарх Никифор и др.) подробно разрабатывают теорию *иконы*, осознанной в качестве важнейшего сакрально-художественного феномена православной культуры. Икона понималась как изображение идеального видимого облика («внутреннего эйдоса» в терминологии Плотина) первообраза, наделенное его энергией. В Византии сформировались специфически православные направления имплицитной эстетики — «эстетика аскетизма», ориентированная на внутренний духовный опыт и духовно-телесное преображение человека, и «литургическая эстетика», связанная с церковным богослужением. В искусстве, непосредственно включенном в религиозный культ, на первый план выдвинулись такие принципы организации художественного произведения как антиномизм, парадоксальность, каноничность, символизм, которые в православной эстетике были осмыслены и теоретически проработаны в качестве эстетических принципов только в первой половине XX в. П. Флоренским и С. Булгаковым. Прекрасное видимого мира (в том числе и в творениях человека) осмысливалось византийскими мыслителями как символ божественной красоты и показатель степени бытийственности соответствующих феноменов. Особое внимание уделялось свету (как физическому, так и духовному) в его эстетической функции.

Западноевропейская средневековая эстетика (особенно в период *схоластики* — XIII в.) направляла свои усилия на согласование принципов и категорий античной эстетики с христианской доктриной, активно опираясь при этом на опыт таких отцов Церкви, как Ареопагит и Августин. Францисканец *Бонавентура*, исходя из высказывания Августина о «красоте/форме Христа» (*species Christi*), создает целую «христологическую эстетику» (в XX в. доработанную Г. Урс фон Бальгазаром). Согласно Бонавентуре, «красота» (= «форма») Христа

является посредником между трансцендентным Богом и человеком через воплощенного Сына, в котором сконцентрированы принципы «образа и подобия», напрямую связанные с понятием «формы». Эстетически воспринимая действительность, в которой разлита божественная красота, мы можем приблизиться к постижению понятия красоты-формы-подобия вообще и таким образом к сущности Сына, а через него и Отца.

Фома Аквинский (1225—1274) фактически подвел итог западной средневековой эстетике. В своем понимании прекрасного и искусства он синтезировал взгляды неоплатоников, Августина, Ареопагита и представителей ранней схоластики, объединив их в достаточно целостную систему на основе аристотелевской философской методологии. В отличие от византийской эстетики Фома перенес акцент с духовной красоты на чувственно воспринимаемую, природную красоту, оценив ее саму по себе, а не только как символ божественной красоты. По Фоме, вещь является прекрасной лишь тогда, когда в ее внешнем виде предельно выражается ее природа, сущность, или «форма» (в аристотелевском понимании). Красоту (*pulchritudo*) он определял через совокупность ее объективных и субъективных характеристик. К первым он относил «должную пропорцию, или созвучие», «ясность» и «совершенство». Под пропорцией (*proportio*, *consonantia*) Фома понимал прежде всего качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей; под ясностью (*claritas*) имелись в виду как видимое сияние, блеск вещи, так и сияние внутреннее, духовное; совершенство (*perfectio*) означало отсутствие изъянов.

Субъективные аспекты прекрасного Фома усматривал в соотносительности его с познавательной способностью, которая реализуется в акте созерцания, сопровождающемся духовным наслаждением. «Прекрасным называется то, само восприятие чего доставляет наслаждение», — писал он. Оно отличается от благого (доброго) тем, что является предметом наслаждения, а благое — цель и смысл человеческой жизни. Под искусством Фома вслед за античной эстетикой понимал всякую искусную деятельность и ее результат. Искусство, по его мнению, подражает природе в том смысле, что, как и природа, имеет своей целью определенный конечный результат; оно не

создает принципиально новых форм, но лишь воспроизводит или преобразует уже имеющиеся «не для чего иного, как для прекрасного». Искусства слова, живописи и ваяния, которые Аквинат называл «воспроизводящими», служат для пользы и удовольствия; театр же, инструментальная музыка, отчасти поэзия — лишь для удовольствия. В отличие от раннехристианских мыслителей Фома признавал право этих искусств на существование, если они органично включаются в общую «гармонию жизни». По-своему перетолковывая мысль Аристотеля об изображении безобразного, Фома акцентировал внимание на идеализаторской функции искусства: «Образ называется прекрасным, если он представляет совершенной вещь, которая в действительности безобразна».

2.2.2. Ренессанс

Если для античной эстетики в целом был характерен *космоантропный* принцип, а для средневековой — *теоантропный*, то с эпохи итальянского Возрождения (XV — XVI вв.) в имплицитной эстетике начинают преобладать тенденции чистого *антропоцентризма*. Эпоха религиозного смирения и молитвенного самоуглубления сменяется временем смелых поисков, дерзаний, активного творчества. Вера в безграничные возможности человека становится знаменем гуманистов ренессансной культуры. Необычайно возрастает авторитет человеческого разума, устремившегося по путям самостоятельного познания мира. Одним из первых его проявлений «была безграничная и ненасытная любознательность, побуждавшая людей узнавать все, что они могли, об окружающем мире и человеке. Они ревностно принялись изучать классическую литературу и древние памятники, потому что последние давали им в руки ключ к необъятной сокровищнице забытых познаний. Действительно, их влекло к античности то непреодолимое стремление узнать мир, которое несколько позже привело, например, к изобретению печатного станка и открытию Америки»⁴.

⁴ Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С. 32 — 33.

Начинают активно развиваться науки, постепенно освобождающиеся от контроля Церкви. Духом открытия, обновления и творчества пронизана эта удивительная эпоха. Отказавшись от непререкаемого догматизма схоластического мышления зрелого Средневековья, гуманисты с упоением погружаются в стихию многоуровневого диалога, обсуждения и рассмотрения всех и всяческих точек зрения по всем философским, богословским, научным, эстетическим и любым другим вопросам. Существенной тенденцией культуры Возрождения была устремленность выдающихся умов того времени в будущее. Не случайно многие проблемы в области общественной, политической, нравственной, научной и художественной мысли, поднятые мыслителями Возрождения, являются актуальными еще и донныне.

Все сказанное имеет непосредственное отношение и к эстетической мысли, которая в этот период, как никогда в иные времена, была объединена с художественной практикой. Эстетические идеи теперь наиболее полно высказываются и активно обсуждаются самими художниками, архитекторами, литераторами, музыкантами в контексте конкретных трактатов об искусстве. Существенно возрастают статус и самосознание художника. Он осознает себя уже не просто искусным ремесленником, как в Средние века, но профессиональным творцом, вдохновляемым Богом и приближающимся к нему в своем творчестве; нередко ощущает себя философом и ученым, художественными средствами постигающим мир. Леонардо да Винчи объявляет живопись философией, полной глубоких размышлений над движением и формой; Петрарка утверждает, что поэзия своим аллегорически-символическим характером подобна теологии и не менее почетна, чем она; Микеланджело убежден, что в своих поисках совершенной человеческой фигуры в пластике он подражает самому Богу-Творцу, создавшему идеальный мир форм. Начинает активно формироваться и теоретически обосновывается *индивидуализм*, сугубо *личностный* характер творчества, обусловленный общим для гуманистов небывалым в истории культуры возвышением человеческой личности, ее значимости, красоты, творческой одаренности в целом. Ни античность, ни Средние века не знали ничего подобного. У многих ренессансных мыслителей, поэтов,

художников человек почти равен Богу, несмотря на всю его слабость и греховность.

Художники и мыслители Возрождения в своем эстетическом сознании, синтезируя идеи патристики и неоплатонизма с собственной новейшей естественно-научной ориентацией на визуально воспринимаемую природу, в своей философии искусства органично объединяют идеи *«погражания»* этой природе в ее идеальных, Богом созданных формах, *искусства как выразителя прекрасного и удовольствия*, доставляемого искусством. Фактически эстетика Возрождения приходит к тому пониманию искусства, которое позже в XVIII в. будет обозначено термином «изящные искусства» (Ш. Батё). Альбрехт Дюрер, а с ним в этом вопросе солидарны и Леонардо, и Микеланджело, и Рафаэль, и многие художники и мыслители зрелого Ренессанса, писал, что Творец некогда создал людей идеально прекрасными и задача художника заключается в том, чтобы отыскать черты и следы этой красоты и совершенства в массе далеких от первоначального состояния людей и воплотить их в своем искусстве. Таким образом, *мимесис* у ренессансных художников сводился к методу *идеализации* на основе внимательнейшего изучения и анализа конкретной природы.

Идеальные же и совершенные формы, восходящие, по убеждению гуманистов, к созданному Богом миру, прекрасны и доставляют человеку удовольствие. Поэтому настоящее произведение искусства, в частности изобразительного, но также и литературного, должно быть прекрасно и доставлять этим человеку наслаждение. И отнюдь не чувственное наслаждение, но более высокого уровня — духовное, основанное на особом знании. Так, автор одной из бесчисленных в тот период «Поэтик» Джироламо Фракасторо пишет, что если какой-то философ обычным языком изложит ему, например, идею о вселенском разуме, то он просто примет ее к сведению как достойную внимания. Однако, если «он изложит мне ту же мысль поэтическим способом, то я не только увлекусь, но буду поражен этим чудом и почувствую, как нечто божественное вошло в мою душу»⁵. Понятно, что подобные идеи не были чем-то

⁵ Цит. по: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 1. М., 2000. С. 210.

совершенно новым. Они восходят и к античным взглядам Аристотеля, Горация, Вергилия, и к эстетическим представлениям неоплатоников и Августина, однако гуманисты Возрождения поставили их в центр своего эстетического сознания и своей философии искусства, заложив тем самым фундамент новоевропейской эстетики, в том числе и эксплицитной.

Наряду с этим по сути своей метафизическим аспектом понимания искусства многие художники Возрождения на практике стремились к некоему рационально-экспериментальному постижению конкретных законов и приемов изображения и природной красоты. Они изучают строение и анатомию человеческого тела и тел животных, растительный мир, законы построения линейной перспективы, пытаются выявить математические закономерности пропорций человеческого тела, в которых усматривают своеобразный модуль к архитектуре (что уже в XX в. активно разовьет крупнейший архитектор столетия Ле Корбюзье). Леонардо, как и многие его современники, убежден, что в искусстве на первом месте стоит «наука», т. е. глубокое изучение и технической стороны того или иного искусства, и природы, на основе законов которой строится любое искусство. Художник должен учиться у природы, работать с натурой. Отсюда достаточно устойчивый мотив «зеркала» в эстетике Возрождения. При этом имелось в виду зеркало в буквальном, а не в аллегорическом, как в Средние века, смысле. По отражению в зеркале можно судить, насколько художник овладел техникой живописи, без которой ренессансные живописцы не мыслили себе настоящего искусства. «Если ты хочешь видеть, — писал Леонардо, — соответствует ли твоя картина в целом предмету, срисованному с природы, то возьми зеркало»⁶. Подобные идеи были близки многим художникам Возрождения, а свои автопортреты живописцы писали с тех пор, как правило, поставив перед собой зеркало. Не случайно на большинстве из них мы и видим зеркальное изображение художника с кистью в левой руке.

Философское направление в эстетике Ренессанса ориентировалось прежде всего на неоплатонизм, в котором итальянские гуманисты нашли мыслительную базу, противостоящую схоластическому рационализ-

му. Неоплатоническая философия не была забыта и в Средние века, но христианские мыслители и гуманисты Возрождения опирались на различные ее аспекты. Частично дехристианизированный неоплатонизм заиграл в интерпретации ренессансных философов своими новыми гранями.

Переходный характер эпохи Возрождения определил многие ее противоречия и ее своеобразие. «Две стихии пронизывают собою всю эстетику Ренессанса и все его искусство, — писал А.Ф. Лосев. — Мыслители и художники Ренессанса чувствовали в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность для человека проникать в глубины и внутренних переживаний, и художественной образности и всемогущей красоты природы. До художников Высокого Ренессанса никто и никогда не смел быть настолько глубоким философом, чтобы прозревать глубины тончайшего творчества человека, природы и общества. Однако даже самые крупные, самые великие деятели Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его, и притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в художественном творчестве и в религиозных постижениях. И эта удивительная двойственность эстетики Ренессанса является, пожалуй, столь же специфической для нее, как и ее мощный антропоцентризм, как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество и как ее небывалое по грандиозности и торжественности понимание самоутвержденного на земле и стихийно-артистического человека»⁷.

2.3. Нормативно-рациоцентрическое направление имплицитной эстетики

С Возрождения в евро-американской эстетической культуре намечаются две главные тенденции: 1) *нормативно-рациоцентрическая* (классицизм, просвещение, академизм, реализм, натурализм), тяготеющая к материализму, позитивизму, прагматизму, научно-техническому утилитаризму, и 2) *иррационально-духовная* (барокко,

⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 612.

романтизм, символизм), ориентирующаяся на выражение в художественном творчестве духовного Абсолюта и духовного космоса. Не выходя за рамки целостной многоликой христианской культуры, первая линия восходит к идеализированной античности; вторая — к идеализированному Средневековью. При этом Ренессанс и классицизм делали акцент на идеализированном тварном мире, который в их восприятии мог бы соответствовать замыслу Творца (идеальные тела, отношения, ландшафты и т. п.). Реализм и натурализм ориентировались на реальное состояние материального мира, а барокко, романтизм, символизм устремляли свою творческую интуицию в сугубо духовные миры, рассматривая видимую реальность как символ и путь к ним.

2.3.1. Классицизм

Эстетика классицизма (от лат. *classicus* — образцовый; термин введен романтиками в XIX в. в процессе борьбы с классицистами) — пример рафинированной, сознательно заостренной акцентации внимания на эстетической сущности искусства, доведенной до строгой нормативизации системы художественных правил. Начала складываться в Италии XVI в. и достигла своего апогея в XVII в. во Франции в русле картезианского рационализма. Среди основных теоретиков можно назвать Ж. Шаплена, П. Корнеля («Рассуждения о драматической поэзии» и др. тексты), Ф. д'Обиньяка («Практика театра»), Н. Буало («Поэтическое искусство») и др.

Опираясь на «Поэтику» Аристотеля и «Науку поэзии» Горація и на их многочисленные итальянские комментарии XVI в., а также на образцы античного искусства и словесности, теоретики классицизма попытались выработать идеальную систему правил (своего рода идеальную поэтику, или эстетику), на которую должно ориентироваться высокое искусство. В основу ее были положены античные принципы красоты, гармонии, возвышенного, трагического. Особое внимание классицисты уделяли драматическим искусствам как главным в их понимании. Одним из сущностных принципов классицизма стала аристотелевская категория «правдоподобие», понятая как создание обобщенных,

идеализированных и аллегоризированных изображений значимых в назидательно-дидактическом плане событий жизни легендарных особ или эпизодов античной мифологии. «Это не означает, что из театра изгоняются подлинное и возможное; но принимают их там постольку, поскольку они правдоподобны, и для того, чтобы ввести их в театральную пьесу, приходится опускать или изменять обстоятельства, которые правдоподобием не обладают, и сообщать его всему, что нужно изобразить» (Ф. г'Обиньяк)⁸.

Классицисты требовали от художника ясности, глубины и благородства замысла произведения и точно выверенной высокохудожественной формы выражения: «Но нас, кто разума законы уважает, // Лишь построение искусное пленяет». Принцип художественной идеализации может все превратить в красоту: «Нам кисть художника являет превращенье // Предметов мерзостных в предметы восхищенья» (Буало вслед за Аристотелем)⁹. Однако в целом классицисты были против изображения в искусстве предметов низких и безобразных, прописывая одну из наиболее аристократических страниц в истории эстетики.

Эстетика классицизма разработала теорию иерархии жанров искусства, разделив их на высокие и низкие и отдавая предпочтение первым; ввела жесткие требования к художникам и эстетические «догматы»: правило «трех единств» в драме (места, времени и действия); красота как идеализированная действительность является выражением художественной истины; правила «хорошего вкуса» — залог качества произведения; искусство ориентировано на утверждение высоких нравственных идеалов, морально в своей основе и этим полезно для общества; идеалом для подражания в искусстве должна быть классическая античность и др. Развивая антропоцентризм Возрождения, эстетика классицизма утверждала идеал «свободного, гармонически развитого человека». В классицистской теории изобразительных искусств особую известность приобрел немецкий историк античного искусства *И.И. Вин-*

⁸ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 338.

⁹ Там же. С. 432.

кельман (1717–1768; «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» — 1755), выдвигавший принципы идеализации и подражания античным образцам в качестве основных для истинного искусства. Главные из классицистских художественно-эстетических принципов, так или иначе модифицируясь, принадлежат всему данному направлению. Академизм усваивает из них чисто формальные; Просвещение, напротив, отказывается от формальной нормативизации, но развивает рационально-гуманитарные, дидактические, отчасти антиклерикальные и материалистические тенденции.

2.3.2. Просвещение

В полемике с Винкельманом и классицистской эстетикой в целом закладывал основы эстетики *просветительского реализма* Г.Э. Лессинг (1729–1781; «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» — 1766; «Гамбургская драматургия» — 1767–1769), давший толчок новому направлению развития эстетической мысли. Аристократизму классицизма просветители XVIII в. противопоставляют абстрактный демократизм. Возникшее в среде новой интеллигенции под влиянием процессов глобального становления капиталистического общества, Просвещение в целом было ориентировано на демократизацию культуры, на пропаганду идеалов гражданственности среди широких масс европейского населения, на защиту новых научных идей и борьбу с устаревшим в понимании его теретиков мировоззрением.

В соответствии с общей просветительской тенденцией XVIII в. эстетическая мысль прежде всего интересуется развитием современного искусства — получает широкое распространение художественная критика, которая ставит на обсуждение в первую очередь вопрос об общественной роли искусства, о его воспитательном значении. Почти все мыслители этой значительной в истории европейской культуры эпохи (особенно Вольтер, Руссо, Дидро, Лессинг и др.) неустанно думают, пишут, спорят о *воспитательной роли искусства*. Соответственно и все остальные эстетические проблемы рассматриваются ими в этом ключе. Прекрасное,

возвышенное, гармония, вкус, характеры в искусстве интересуют просветителей в первую очередь как действенные средства воспитания нового «гражданина». От искусства просветители в противовес теоретикам классицизма и барокко требуют правды, естественности, простоты.

Демократические тенденции просветительской мысли позволили поставить в эстетике вопрос о коммуникативной, как сказали бы мы теперь, функции искусства. Так, французский философ Э. Кондильяк (1714–1780) усматривал главную причину появления искусства в потребности общения людей. Ряд других эстетических проблем, возникших задолго до XVIII в., приобретает у просветителей актуальность именно в связи с их стремлением демократизировать искусство, сделать его достоянием более широких образованных масс, чем это было ранее, объяснить этим массам его истинное назначение. Отсюда и знаковая теория искусства, возникшая еще у Филона Александрийского, интерпретированная Августином, а затем Николаем Кузанским, вдруг выходит на одно из первых мест у Кондильяка. Или проблема вкуса. Берущая свое начало где-то в эстетике позднего эллинизма, всплывающая опять же у Николая Кузанского, она становится одной из главных тем просветительской эстетики. Почти все крупные мыслители Просвещения стремятся так или иначе осветить ее. Противоречие элитарного и демократического искусства, назревающее в художественной практике, решается теоретиками Просвещения в сфере воспитания вкуса.

2.3.3. *Натурализм*

В художественной практике с XVII в. начинают формироваться реалистические тенденции, приведшие в XIX в. к выдвиганию *реализма* и *натурализма* в качестве главных направлений и творческих методов. На этих путях доводится до логического завершения миметический принцип творчества — отображение действительности в ее же формах, чему активно способствовали господствующие в капиталистическом обществе прагматизм, утилитаризм, приземленный

материализм, а также развитие естественно-научных исследований, особенно в сферах биологии и медицины. Реалистические и натуралистические тенденции в искусстве получают соответствующую теоретическую поддержку, прежде всего у самих писателей-реалистов и натуралистов.

Эстетика *натурализма* сложилась в последней трети XIX в. под воздействием идей позитивистов О. Конта, И. Тэна, Г. Спенсера, естествоиспытателя Ч. Дарвина, ботаников, физиологов, медиков, социальных историков того времени. Среди его главных представителей исследователи называют писателей Э. Золя, братьев Э. и Ж. Гонкур, П.Д. Боборыкина и др. Противопоставляя себя классицистам и романтикам, натуралисты стремились вывести литературу на уровень «точного знания» современных им естественных наук. Для этого они активно использовали в своем творчестве и теории достижения естественных и отчасти социальных наук, переносили на искусство в целом приемы и методы эмпирического естествознания.

Писатель, согласно натуралистам, должен как естествоиспытатель внимательно изучать человека и факты его жизни и деятельности и предельно документально изображать их в своем творчестве. Жизнь проявляется во всех сферах и на всех уровнях, и соответственно писатель должен так и изображать ее, почти с фотографической точностью во всех ее позитивных и негативных проявлениях. Под влиянием социал-дарвинизма и физиологического детерминизма натуралисты изображали жизнь и поведенческие ситуации людей как следствие их врожденных интенций (расовых, наследственных, патологических и т. п.) или как результат чисто биологической борьбы за существование. Искусство представлялось им собранием документальных фактов жизни, на основе которых экспериментально можно было сделать определенные позитивные для человечества выводы; некоей лабораторией, в которой возможно точное моделирование, говоря современным языком, определенных жизненных ситуаций.

Известный писатель, классик мировой литературы, вписавший в нее свою неувядающую страницу, *Эмиль Золя* (1840–1902) посвятил теории «натурализма» ряд работ («Экспериментальный роман», «Натурализм в

театре», «Романисты-натуралисты»), в которых дал свое понимание натурализма. Предлагая называть писателей-натуралистов «моралистами-экспериментаторами» по аналогии с медиками-экспериментаторами и физиологами, он с гордостью заявляет, что их функции близки. Если медики и физиологи теперь на основе своих экспериментов могут научно обоснованно лечить телесные болезни человека, то писатели путем аналогичного эксперимента с человеческими душами получают возможность управлять интеллектуальной и душевной жизнью человека, улучшать ее. Сегодня очевидны механистичность и наивность этой творческой позиции теоретика натурализма, однако вполне понятен и научный пафос ее автора, который менее чем полтора столетия назад владел умами многих передовых людей своего времени. Познать законы природы и общества и научиться управлять ими в позитивном направлении — цель, которую ставили перед собой многие ученые, философы, писатели и художники XIX в. И Золя, как и многие его соратники по перу того времени, был одним из активнейших среди них. «...Мы выделяем причины человеческих и социальных явлений, для того чтобы в один прекрасный день можно было приобрести власть над этими явлениями и управлять ими. Одним словом, мы трудимся со всем нашим веком над великим делом, каковым является покорение природы, увеличение могущества человека»¹⁰. Сегодня мы пожинаем многие горькие плоды этого «великого дела», однако «натуралисты» XIX в. стояли только у его начала, и пафос их сциентистских устремлений вполне понятен.

В эстетике XX в. под *натурализмом* как специфическим принципом художественного творчества понимали уже нечто отличное от утопически-эстетических устремлений Золя и его современников, хотя и восходящее к их эстетической позиции. Этим термином обозначается теперь тенденция художника к концентрированному, мелочно-документальному или даже экспрессивно-фотографическому изображению человека или фрагмента жизни во всей их физиологической неприглядности, биологичности, доходящей до смакова-

¹⁰ Золя Э. Экспериментальный роман // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 708.

ния маразматических подробностей. В искусстве XX в. натуралистические тенденции нередко выражаются в как бы беспристрастном документальном изображении сцен жестокости, насилия, издевательства над человеком или его физиологических отправлениях, нередко в гипертрофированных формах. Теоретическая же позиция Золя и многие его произведения, особенно позднего периода, в большей мере тяготеют к тому, что эстетика XX в. осмыслила как *реализм* в его начальной стадии.

2.3.4. Реализм

Фактически только в XX в. были четко сформулированы характерные особенности реализма, хотя наибольшее распространение в искусстве и литературе он получил в XIX в.; тогда же предпринимались активные попытки теоретического осмысления его эстетики в основном самими писателями-реалистами или поддерживающими их критиками. При этом писатели, как и наиболее авторитетные критики, практически до конца XIX столетия не употребляли термин «реализм». Они предпочитали давать описательные характеристики реалистического принципа творчества, считая его наиболее совершенным и актуальным в ситуации своего времени. Иногда употреблялся термин «натурализм» в смысле точного следования «природе» изображаемого события или, как в России 40-х годов XIX в., «натуральная школа» в литературе, под которой В. Белинский (один из ее активных защитников) понимал стремление писателей к строго правдивому, безыскусному изображению действительности.

В духе новых позитивистских, материалистических, естественнонаучных, социальных, революционно-демократических тенденций наиболее остро чувствующие пульс времени писатели и художники XIX в. стремились к правдивому изображению характеров и событий окружающей их реальной жизни в «формах самой жизни», т. е. в предельно изоморфных (подобных по внешнему виду) образах в реальном социальном контексте. При этом их внимание часто привлекала жизнь наиболее обездоленных и угнетаемых в бурно разви-

вающемся капиталистическом обществе слоев населения, людей, которые до этого практически никогда не попадали в поле зрения искусства, а если и попадали, то в предельно идеализированном виде. Художников и писателей-реалистов они интересуют как раз в их неприкрытой, часто трагической и драматической реальности. Более того писатели-реалисты нередко пытались выявить и показать социальные причины угнетенного положения большей части трудового населения капиталистического мира тогдашней Европы. Понятно, что многие из реалистов часто сознательно ориентировались на революционно заостренные социальные, экономические, политические учения того времени, а теоретики социальных реформ и революций активно опирались на творчество этих писателей и художников.

В частности, наиболее емкую характеристику реализма как творческого принципа дал Ф. Энгельс, утверждая, что «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»¹¹. Именно она послужила затем советским прежде всего эстетикам и литературоведам трамплином для разработки развернутой эстетической теории творческого метода реализма и его исторических стадий: *критического реализма* и *социалистического реализма* (соцреализма). В ней содержится сущностное отличие реализма от натурализма. И заключено оно в понятии «*типичное*», под которым имелось в виду не простое и бездумное копирование действительности во всех ее деталях, характерное для натурализма, но особый способ *художественного обобщения фактов*, накопленных при наблюдении за этой действительностью; выявление в ней существенных, характерных черт, явлений, типажей и выражение их в *уникальных индивидуализированных художественных образах*. Именно к этому стремились крупнейшие мастера-реалисты Бальзак, Стендаль, Диккенс, Гончаров, Тургенев, Толстой, Чехов, Островский, Суриков, Репин и многие другие художники того времени, хотя далеко не всегда умели (как и их доброжелательные критики того времени) четко объяснить суть своей позиции.

¹¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 35.

Реалистические тенденции в европейском искусстве и литературе наметились еще с XVII в. (особенно в голландской живописи), но именно как *тенденции* внутри классицистического или барочного типов творчества. Как уникальный и специфический творческий метод реализм проявился только в XIX и отчасти в XX в. Для XIX в. была характерна его критическая, социально или демократически заостренная ориентация. Не случайно в советской эстетике за ним закрепилось именование «критического реализма». Пафосом разоблачения антигуманной, безнравственной деятельности как отдельных представителей господствующего класса, так и общей социально-политической и экономической ситуаций дышат многие произведения английских, французских, русских писателей-реалистов. Понятно, что к их творчеству именно под этим углом зрения часто обращались теоретики социальных и революционно-демократических преобразований Маркс, Энгельс, Плеханов, Ленин, Троцкий и другие. В реалистическом искусстве усматривали они мощный фактор направленного воздействия на сознание самых широких трудящихся масс. Действительно, социально-политическая или идеологическая ангажированность искусства в наибольшей мере характерна именно для реалистического искусства. Не случайно, реализм в модусе «социалистического» был поставлен себе на службу тоталитарным коммунистическим режимом в Советском Союзе.

Сам термин «реализм» не сразу привился в эстетике и художественной критике. В России его впервые употребил литературный критик П.В. Анненков (1849), во Франции писатель и критик Ж. Шанфлери (1857). Однако такие сознательные теоретики реалистического метода, как Белинский и Чернышевский, а также большинство писателей-реалистов не использовали этого термина. Напротив, экстремистски упрощавший положения реалистической эстетики молодой критик Д. Писарев требовал от литературы только острой социальной направленности, называя этот метод «реализмом».

На основе анализа бесчисленных высказываний о писательском творчестве, целях и задачах литературы и искусства самих писателей и художников реалис-

тического направления и художественных критиков XIX в. складывается достаточно ясное представление о реалистическом искусстве. Оно ставило своей главной целью *познание* социальной действительности с помощью художественных средств, путем выявления и изображения конкретной жизни людей в ее социальной и исторической динамике, в ее социальной, нравственной, психологической конфликтности, в ее драматизме и стремилось к занятию активной позиции в реальной жизни путем критики социальной несправедливости, обличения индивидуальных и общественных пороков, призывов к реальной борьбе с ними, утверждения, наконец, общего оптимистического, жизнесоздающего тонуса и позитивной в целом сущности человека, его нравственного императива.

Акцентирование внимания писателя на формировании образа героя, сознательно вставшего на путь революционной борьбы за социальную справедливость, привело *М. Горького* (роман «Мать», 1907) фактически к созданию нового типа реалистического творчества, который в советской эстетике был обозначен как *социалистический реализм* и был признан коммунистическими идеологами в качестве единственно верного и прогрессивного метода художественного творчества. Предельно идеологизированная, утопически-идеализаторская концепция соцреализма, выработанная идеологами большевизма на основе изоэренной экзегезы текстов Маркса, Энгельса, Ленина на предмет выявления в них «основополагающих идей» нового творческого метода и под нажимом коммунистической номенклатуры, была утверждена в качестве руководства к действию на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей (1934), включавшем в свой состав в основном писателей, принявших (хотя бы формально) большевистскую идеологию. Соцреализм уже фактически не имел ничего общего с реализмом. Это была квазиэстетическая, предельно идеологически ангажированная нормативная концепция, имеющая отношение больше к теории идеологической борьбы или методам управления массовым сознанием, чем собственно к эстетике.

«Эстетика» тоталитарных режимов (в СССР сталинского периода; гитлеровской Германии) возвращается в партийно ангажированном модусе к принципам

идеализации и нормативизму, доводя их до абсурда и самоотрицания. Искусство понимается исключительно как средство идеологической пропаганды и манипуляции общественным сознанием. Выхолащиванием собственного содержания искусства занимается и современная массовая культура. С развитием НТП в техноцентристской части общества искусство начинает осмысливаться как прикладное средство в сферах организации среды обитания человека (дизайн, техническая эстетика, архитектура, сферы рекламы, торговли, шоу-бизнеса и т. п.).

■ 2.4. Иррационально-духовное направление имплицитной эстетики

Иррационально-духовное направление имплицитной эстетики развивается в качестве оппозиционного по отношению к излишне рационализированным аспектам эстетики Возрождения, классицизма, Просвещения, реализма. Для эстетики *барокко* (расцвет XVII—XVIII вв., термин введен в кон. XIX в.; итал. *barocco* — причудливый, вычурный) характерны напряженный динамизм, экспрессивность, драматизм, легкость и свобода духовных устремлений, нередко повышенная экзальтация образов, усложненность художественной формы, доходящая до эстетских излишеств и абстрактной перегруженной декоративности; полное отсутствие какой-либо нормативизации; предельная концентрация эмоциональной интенсивности; повышенная акцентация эффектов неожиданности, контраста и т. п. В противовес классицизму теоретики эстетики барокко, опираясь на трактат Декарта «Страсти души» (1649), разработали теорию аффектации и страстей применительно к искусству; систематически изучали возможности средств художественно-эмоционального выражения, визуально-символические потенции эмблемы и маски, художественные приемы возбуждения религиозного благоговения, поэтического удивления, чувств возвышенного, страха и т. п.

Эстетика *романтизма* (расцвет кон. XVIII — нач. XIX в.) явилась своеобразной реакцией на классицизм и Просвещение. Его главные теоретики и практики (братья

Шлегели, Шеллинг, Новалис, Шлейермахер и др.) творчески разработали христианские идеи креативности и символизма, эманационную эстетику неоплатоников, осмыслив природу как становящееся символическое произведение искусства, акт деятельности абсолютно-го Духа, «истечение Абсолюта» (Шеллинг), «тайнопись» которого явлена в природе и (через художника-посредника) в произведениях искусства. Романтики стирают грани между жизнью, философией, религией, искусством, осмысливая последнее в качестве одной из сущностных парадигм космо-социо-антропо-бытия. По Шеллингу, Универсум образован в Боге как вечная красота и абсолютное произведение искусства, поэтому в рукотворном искусстве истина являет себя в более полном виде, чем в философии. Идеальное произведение искусства снимает покровы с божественных тайн. В процессе эстетического созерцания, художественного озарения, откровения, духовной интуиции наиболее полно и целостно выражаются сокровенные основы бытия. Оно является фундаментом и религии, и философии, и всех наук.

Шлейермахер утверждал, в частности, что опыт романтизма — это новый религиозный опыт, на основе которого должно осуществиться единение души с Универсумом. Новалис был убежден, что художник призван стать «священником и мистагогом новой веры», чтобы с помощью поэзии очистить от скверны души людей, природу, землю для новой идеальной возвышенной жизни. В эстетике романтиков *художественный образ* — уникальный феномен в единстве формы и содержания, которые не могут быть разделены, не существуют порознь. В художественном творчестве значимо не рациональное мышление, но переживание, не разум, но интуиция, не столько результат, сколько сам процесс творчества (или восприятия). Эстетика романтизма акцентировала внимание (и частично разработала теоретически) на потенциальных креативных возможностях природы, духа художника; на интуиции хаоса как беспредельной аккумуляции творческих потенциалов бытия и художника; на восходящем к Шиллеру игровом принципе жизни во всех ее проявлениях; на пронизывающем природу и истинное искусство духе *возвышенного*. Романтики часто осознанно использовали в своем творчестве приемы иронии, гротеска,

сарказма; в противовес ортодоксальной христианской доктрине понимали зло как объективную реальность, присущую космосу («мировое зло») и природе человека. Отсюда трагизм бытия у поздних романтиков. Для эстетики романтизма характерны культ бесконечного, возвышенная духовность, обостренный лиризм, стремление к перемешиванию реальности с фольклорной сказочностью, фантазией, чудесным. Музыка и музыкальность — парадигмы для всех искусств в эстетике романтизма. К музыке восходит и идея своеобразного синтеза искусств — *Gesamtkunstwerk*.

Развивая романтическую традицию, датский религиозный мыслитель *С. Киркегор* (Кьеркегор) (1813 — 1855) выводит эстетику на экзистенциальный уровень. Для него она не абстрактная теория, но способ человеческой жизни. Он выявляет два антиномически сопряженных «начала жизни», две главные формы экзистенции — эстетическую и этическую («Или — Или», 1843). При этом эстетическая, принципом которой является гедонизм — наслаждение жизнью (а в ней — красотой) во всех ее аспектах, представлялась ему изначальной и непосредственной: «...эстетическим началом может быть названо то, благодаря чему человек является тем, что он есть, этическим же — то, благодаря чему он становится тем, чем становится»¹². Киркегор призывает человека сделать выбор в пользу этического начала, открывающего ему возможность религиозно-нравственного совершенствования, которое не исключает, но подчиняет себе эстетическое начало. Согласно Киркегору, Бог сам выступил своего рода «соблазнителем» — соблазнил человека к эстетическому существованию (*Dasein*), чтобы он научился «жить поэтически», т. е. творчески строить свою жизнь как произведение искусства (сущность которого составляет красота) на основе прекрасных нравственно-религиозных принципов, ощущая себя одновременно «произведением» высшего художника — Бога.

С середины XIX в. в европейской культуре на первый план выходят позитивистские и материалистические тенденции, в русле которых эстетика романтиков и их последователей представлялась антинаучной архаи-

кой. Однако уже со второй половины XIX в. в качестве реакции на позитивизм появилась эстетика *символизма*, во многом продолжившая традиции романтизма. Концепция художественного символа как сущностного посредника между материальным миром и плеромой духовного бытия стоит в центре внимания эстетики символизма, которая осмыслила все истинное искусство как исключительно символическое.

Среди главных теоретиков и практиков символизма можно назвать имена С. Малларме, Ж. Мореаса, Ш. Мориса, Ж. Ванора, Реми де Гурмона, Вяч. Иванова, Андрея Белого и др. В качестве литературно-художественного и мировоззренческого направления в культуре последней четверти XIX — первой трети XX в. символизм продолжил и развил многие идеи и творческие принципы немецких романтиков, опирался на эстетику Шеллинга, Ф. Шлегеля, Шопенгауэра, мистику Сведенборга, музыкальное мышление Р. Вагнера; русский символизм начала XX в. — на идеи и принцип мышления Ф. Ницше, лингвистическую теорию А. Потебни, философию Вл. Соловьева. Существенным источником творческого вдохновения многих символистов были религия (христианство прежде всего), мифология, фольклор, а также некоторые формы духовных культур Востока (буддизм, в частности), а на позднем этапе — теософия и антропософия.

Как направление символизм сложился во Франции и достиг там наивысшего расцвета в 80–90-е годы XIX в., хотя первые символистские работы в литературе и искусстве и теоретические суждения начали появляться уже в 60-е годы, и феномен символизма продолжал существовать на протяжении первой трети XX в. Основные дефиниции *символа* и *искусства* как символического выражения символисты заимствовали у своих предшественников и построили на этом свою эстетику. Они с энтузиазмом восприняли идеи романтиков о том, что символ в искусстве способствует восхождению от дольного мира к горнему, их мистико-религиозное понимание поэзии. «Поэзия по своей сути имеет много точек соприкосновения с мистическим. Это — чувство особенного, личного, неизведанного, таинственного, данного в откровении. Оно позволяет представить непредставимое, увидеть невидимое,

ощутить неощутимое»¹³, — это определение немецкого поэта Новалиса послужило исходным тезисом для теоретических установок многих символистов. Так же, как и суждения Ф. Шеллинга о том, что природа и искусство символичны; Ф. Шлегеля — «всякое искусство символично»; эстетический пансимволизм французского философа Т. Жюффруа, утверждавшего, что «Вселенная — лишь галерея символов»; «поэзия есть не что иное, как череда символов, представляющих уму, чтобы он смог постичь незримое», или утверждение Т. Карлейля о том, что в символе «имеет место воплощение и откровение Бесконечного. Бесконечное в нем должно перейти в конечное, слиться с ним, стать видимым и таким образом постижимым»¹⁴.

Прямыми предшественниками собственно символизма как школы, или направления, стали поэты Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, а одним из инициаторов движения и его теоретиком — С. Малларме. Бодлер (1821–1867) в своих теоретических сочинениях, составивших сборники «Романтическое искусство» и «Эстетические достопримечательности», фактически сформулировал многие из основных принципов символизма. Он выводит их из концепции Сведенборга о том, что весь мир пронизан *соответствиями* (*correspondances*), что все вещи, предметы, явления как в духовной, так и в предметной сферах взаимосвязаны, общаются между собой и указывают друг на друга. Художник, полагал Бодлер, своим творческим воображением («почти божественной способностью») проникает в глубинные отношения вещей, выявляет их соответствия и аналогии, освобождает их скрытую жизнь и с помощью художественных средств (метафор, сравнений и т. п.) делает ее доступной читателям и зрителям. Бодлер своим творчеством открыл противоположные «бездны» в душе человека — божественную и сатанинскую, манифестировал две молитвы души — к Богу и к Сатане. Эти «бездны» будут питать творчество многих символистов, а введенные Бодлером категории и понятия: *соответствия, аналогия, воображение, иероглифы природы*,

¹³ Цит. по: Поэзия французского символизма. *Лотреамон*. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 12.

¹⁴ Цит. по: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900. М., 1994. С. 23.

словарь предметных форм и др. в применении к искусству войдут в теоретический лексикон символистов.

Символизм как направление начал формироваться с 1880 г. вокруг литературного салона С. Малларме и публично заявил о себе в 1886 г. рядом публикаций поэтических сборников и манифестов, в частности: «Трактат о слове» Р. Гиля с предисловием Малларме, «Литературный манифест. Символизм» Ж. Мореаса, «Вагнеровское искусство» Т. де Визева. Мореас утвердил в своем манифесте название «символизм» для новой школы, полагая, что этот термин лучше всего передает творческий дух «современного искусства». Ш. Морис (1861–1919) в статье «Литература нынешнего дня» (1889) дал, пожалуй, наиболее полное изложение сути символизма. Он убежден, что единственными истоками Искусства являются Философия, Традиция, Религия, Легенды. Искусство синтезирует их опыт и идет дальше в постижении духовного Абсолюта. Подлинное искусство — не забава, но — «откровение», оно «подобно вратам в зияющую Тайну», является «ключом, открывающим Вечность», путем к Истине и «праведной Радости». Такому искусству предназначено стать религией. Поэзия символистов — это поэзия первозданности, ей открываются душа и язык природы и внутренний мир человека. Символическое искусство призвано восстановить изначальное единство главных искусств: поэзии, живописи и музыки на основе поэтического искусства — нового театра, который должен стать Храмом Религии Красоты — религии будущего, как результата «вселенского эстетического синтеза». Его суть заключается в «слиянии Духа Религии и Духа Науки на праздничестве Красоты, проникнутом самым человеческим из желаний: обрести цельность, вернувшись к первозданной простоте»¹⁵. В этом состоят идеал и главная цель символизма. На пути их реализации душа художника должна «слышать Господа», что возможно только при соблюдении «первоосновных добродетелей: Свободы, Соразмерности и Одиночества». Только тогда перед художником распахиваются двери Бесконечности, он ощущает в себе трепет Вечности и становится ее проводником.

Сущностным принципом символического искусства Морис (как и многие символисты) считал не выражение

¹⁵ Цит. по: Поэзия французского символизма. С. 436.

(выразительность), а *суггестию* (внушение, намек), которая стала одной из главных категорий эстетики символизма. Он дал развернутое определение суггестии: «Это язык соответствий, сродства души и природы. Она не стремится передать образ предмета, она проникает внутрь его естества, становится его голосом. Суггестия не может быть бесстрастной, она всегда нова, поскольку в ней заключается сокровенное, неизъяснимое, невыразимая суть вещей, к которым она прикасается». Она одновременно является голосом предмета, о котором идет речь, и голосом души, к которой обращено произведение. Она не описывает и не называет предмет, но передает глубинное ощущение его, концентрированно являет «изначальную взаимосвязь всего со всем»; заставляет по-новому звучать банальные и вроде бы давно знакомые стершиеся слова. Она пользуется языком не рабски, как обыденная речь, но творчески; «суггестия обратилась к первоисточнику любого языка — закону соответствия звука и цвета слов идеям»¹⁶, т. е. интуитивно опирается на законы языковой синестезии.

Бельгийский поэт-символист и критик А. Мокель (1866—1945), подчеркнув, что суггестию «в восторженных выражениях восславил Шопенгауэр», усматривает ее главный смысл в том, что искусство не до конца описывает объект изображения, но только рядом тропов *намекает* на него, заставляя читателя доработать, завершить образ в своем воображении. Именно намек и недосказанность вызывают у читателя «трепет перед бездонностью произведения». Символический образ как бы исподволь внушается (*est suggéré*) субъекту восприятия системой художественных средств, неясных намеков, туманных ассоциаций, полисемией смысловых ходов. Непосредственно суггестией вызвана повышенная синестезичность символических образов и метафор, когда аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания поэзии.

Символисты, опираясь на традиционный символизм культуры (особенно средневековый), отличали *символ* от *аллегории*. В аллегории они видели сугубо рационалистический образ, наделенный неким историко-конвенциональным значением, которое задается разумом и достаточно однозначно прочитывается им. Символ же ориен-

тирован на более глубокие внеразумные (сверхразумные) уровни сознания. Он возникает, как правило, внесознательно, имеет глубинные духовные связи с символизируемым и полисемантичен для разума субъекта восприятия. В этом его художественно-поэтическая сила. Бельгийский поэт и драматург М. Метерлинк (1862—1949) был убежден, а с ним солидарны многие символисты, что не художник является творцом символа, но сам символ, как «одна из сил природы», раскрывается в искусстве через посредство художника. Символ является неким мистическим носителем сокровенной энергии вещей, вечной гармонии бытия, посланником иной жизни, голосом мироздания. Художник должен смиренно отдать всего себя символу, который с его помощью явит образы, подчиняющиеся вселенскому закону, но часто непонятные даже разуму самого художника. При этом в произведении искусства наиболее насыщенными символическим смыслом часто оказываются внешне самые заурядные события, явления, предметы. В этом суть и сила символизма. Многие произведения самого Метерлинка наполнены подобными образами, героями, действиями, в которых концентрируется большая духовная (и даже мистическая) энергия.

Символизм в России унаследовал основные принципы западноевропейского символизма, но переставил отдельные акценты и внес в него целый ряд существенных корректив. Новаторский этап русского символизма приходится на начало XX в. и характерен для «младосимволистов» Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Александра Блока, Элиса (Л. Л. Кобылинского), которые внесли в его теорию и практику специфически русские черты. В качестве главных среди них можно назвать осознание *софийного* начала искусства и *соборности* художественного мышления, разделение символизма на реалистический и идеалистический, выведение символизма из сферы искусства в жизнь и разработку в связи с этим понятий мистериальности и *теургии* как важнейших категорий эстетики русского символизма, апокалиптизм и эсхатологизм в качестве существенных творческих мотивов¹⁷.

¹⁷ Подробнее об эстетике русского символизма см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. М.; СПб., 1999. Т. 2. С. 394—456; Он же. Эстетика. С. 129—137.

2.5. Эксплицитная эстетика

Эксплицитная (или собственно философская) эстетика¹⁸ сформировалась достаточно поздно. Честь ее формального закрепления в качестве науки новоевропейского толка принадлежит А. Баумгартену (1714 — 1762), который ввел термин «эстетика» (1735), определил ее предмет, включил в систему других философских наук, читал курс лекций по эстетике и написал (не успев довести до конца) трактат «Эстетика» (т. 1 увидел свет в 1750 г., т. 2 — в 1758 г.). Баумгартен был убежден, что дух имеет два самостоятельных уровня бытия: «логический горизонт» и «эстетический горизонт» и определил эстетику как науку об особом чувственном познании (*gnoseologia inferior*), постигающем прекрасное, о законах создания на основе прекрасного произведений искусства и законах их восприятия. Эстетика, по Баумгартену, состоит из трех главных разделов: первый посвящен изучению красоты в вещах и в мышлении, второй — основным законам искусств и третий — семиотике — эстетическим знакам, в том числе и в искусстве. В дальнейшем классическая эстетика фактически занималась разработкой этих главных проблем и круга вопросов, так или иначе связанных с ними или из них вытекающих.

Английский эстетик Э. Бёрк (1729—1797) в книге «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) впервые вывел возвышенное в качестве самостоятельной эстетической категории и разработал субъективно-психологические аспекты эстетики. Он убежден, что прекрасное и возвышенное не являются объективными свойствами предметного мира, но возникают только в душе воспринимающего в акте созерцания им объектов, обладающих определенными свойствами (для прекрасного — небольшой размер, гладкие поверхности, плавный контур, чистые и светлые цвета; для возвышенного — огромный размер, туманность, угловатость, мощь, затемненность и т. п.). Эстетическая

¹⁸ Здесь дается лишь схематический очерк истории эксплицитной эстетики, которая должна стать предметом специального изучения по источникам для студентов, специализирующихся по эстетике. Основные идеи главных теоретиков эксплицитной эстетики будут подробнее рассмотрены в главах, посвященных конкретным категориям и понятиям классической эстетики.

целесообразность, которая на основе чувства удовольствия представляется душе как прекрасное, определяется Бёрком в качестве субъективной целесообразности от ощущения соразмерности субъекта созерцаемому объекту. Идеи Бёрка оказали влияние на эстетическую теорию *Канта* и многих других эстетиков. Наиболее значительный вклад в развитие философской эстетики внесли немецкие мыслители Кант, Шиллер, Шеллинг, Гегель.

2.5.1. Эстетика Канта

В философии Канта эстетика рассматривается как завершающая часть общей философской системы («Критика способности суждения», 1790 — специальное сочинение по эстетике). Рефлектирующая способность суждения в системе познавательных способностей снимает противоречия между рассудком и разумом, основываясь на чувстве удовольствия/неудовольствия. В отличие от своих предшественников-просветителей, манифестировавших предмет эстетики в объективной действительности, искавших объективные основания красоты, Кант вслед за Бёрком тесно связал сферу эстетического с субъектом, с его восприятием объекта, т. е. с субъект-объектным отношением. Главные для него категории эстетики *целесообразное, вкус, прекрасное, возвышенное* суть характеристики неутилитарного (= *эстетического* у Канта) созерцания, сопровождающегося удовольствием. «Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*»¹⁹. При этом Кант отрицал существование каких-либо объективных правил вкуса, ибо был убежден, что суждение вкуса основывается на «неопределенной идее сверхчувственного в нас».

Однако сущность этой «идеи» такова, что она действует во всех людях, т. е. суждение вкуса, или эстетическое удовольствие, является *бескорыстным, всеобщим и необходимым*. Объяснить это более или менее разумительно на рациональном уровне Канту не удастся, хотя он постоянно предпринимает такие попытки. Хо-

¹⁹ Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 212.

рошо понимая, что эстетическое суждение не является сугубо субъективным или релятивным, т. к. имеет под собой некий мощный сверхчувственный онтологический базис, он относит общезначимость эстетического к априорной сфере. «Следовательно, — гласит один из его выводов, — не удовольствие, а именно *общезначимость этого удовольствия*, которое воспринимается как связанное в душе только с оценкой предмета, а *a priori* представляется в суждении вкуса как общее правило для способности суждения, значимое для всех. Оно эмпирическое суждение, если я воспринимаю предмет и сужу о нем с удовольствием. Но оно будет априорным суждением, если я нахожу предмет прекрасным, т. е. могу указанного удовольствия ожидать от каждого как чего-то необходимого»²⁰.

Эстетическое осмысливается им как результат свободной *игры* духовных сил в процессе неутилитарного, бескорыстного созерцания объекта или в творческом акте, завершающемся созданием произведения искусства. «Суждение называется эстетическим именно потому, что определяющее основание его есть не понятие, а чувство (внутреннее чувство) упомянутой гармонии в игре душевных сил, коль скоро ее можно ощущать»²¹. При этом эстетическое удовольствие только тогда будет «чистым», т. е. собственно эстетическим, когда оно лишено какой-либо заинтересованности утилитарно-корыстного толка, например, от созерцания неба, цветка, красивого минерала и т. п. природных или искусственно созданных форм. Здесь Кант выявляет важнейший принцип эстетического, обозначенный им как «целесообразность без цели». Смысл его заключается в том, что объекты, доставляющие эстетическое удовольствие, представляются нам по своей форме, структуре, принципам организации как предельно *целесообразные* (органично и гармонично организованные во всех отношениях), хотя они в акте данного (эстетического) восприятия не предполагают представления ни о какой утилитарной или какой-либо иной доступной человеческому пониманию цели. Суть этой высшей целесообразности заключается только в том, что эстетические

²⁰ Кант И. Соч. Т. 5. С. 302.

²¹ Там же. С. 232.

объекты активно возбуждают нашу душевно-духовную деятельность, содержание которой не выражается словесно, но доставляет человеку чистое эстетическое наслаждение, к чему, собственно, и сводится эстетическая способность суждения.

Определив *прекрасное*, как форму целесообразного без представления о цели, как «предмет необходимого удовольствия», Кант выделяет два вида красоты: *свободную* и *привходящую* (сопутствующую). К первой и главной в эстетическом отношении он относит объекты, которые «нравятся необусловленно и сами по себе», т. е. исключительно за их форму. Это многие цветы, птицы, моллюски, орнамент в искусстве, нетематическая музыка. Только в оценке этой красоты суждение вкуса является «чистым суждением», отрешенным от какого-либо понятия о цели, т. е. *чисто эстетическим*. Именно в этих идеях и заложена суть предмета эстетики, и они, в свою очередь, послужили теоретическим основанием для эстетизма и формализма в эстетике любого толка, имевших место в культуре XIX — XX вв. Привходящая красота не является чисто эстетической, она предполагает некоторую цель и заинтересованность, в частности, является «символом нравственно доброго».

Возвышенное Кант в большей мере, чем прекрасное, относил к внутреннему миру человека, полагая, что объекты, несоизмеримые со способностями человеческого восприятия, дают мощный эмоциональный толчок душе. «*Возвышенно то, одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств*»²². Качественно или количественно превосходящие все представимое человеком явления природы или социальной истории дают душе толчок к ощущению «возвышенности своего назначения по сравнению с природой». Искусство как эстетический феномен является созданием *гения*, особого врожденного таланта, через который «природа дает искусству правило». Это «правило» является оригинальным и не поддающимся словесному описанию и объяснению; при этом оно так же органично, как и законы природы, и становится образцом для подража-

²² Кант И. Соч. Т. 5. С. 257.

ния негениальным художникам. Искусство является важнейшим средством проникновения в мир сверхчувственного. Этими положениями Кант открыл путь к культуре искусства, возвышающему его над философией и религией. Вскоре по нему, как мы уже видели, двинулись, существенно расширяя его, романтики.

Эстетическое фактически осознается Кантом как трансцендентальный посредник между имманентным и трансцендентным. Принципиальная недоступность эстетического опыта для логического истолкования является для Канта одним из убедительных доказательств бытия сферы трансцендентных идей, в том числе и в сфере морали, является истоком «категорического императива», в частности. Человек с развитым эстетическим чувством необходимо обладает и нравственным чувством, ибо имеет внутренний доступ к сфере трансцендентного. Кант впервые в истории эстетической мысли четко и ясно показал, что сфера эстетического — это совершенно самостоятельная сфера человеческого опыта, человеческого духа, которая венчает собой всю духовно-практическую (познавательную и нравственную) деятельность человека, снимая существующие в ней непримиримые противоречия. В сфере эстетического дух человека поднимается до неутилитарного, незаинтересованного, бескорыстного *созерцания*, творческой свободной *игры* своими высшими способностями, сопровождающейся и завершающейся эстетическим удовольствием.

2.5.2. Классическая эстетика после Канта

Существенный вклад в эстетическую теорию внес известный немецкий поэт и мыслитель И.Ф. Шиллер (1759–1805). В письмах «Об эстетическом воспитании человека» (1795) он, разрабатывая идеи Канта, показал, что суть эстетического сводится к инстинкту *игры*, который и должен быть развит в человеке в процессе эстетического воспитания. Только в игре проявляется истинная сущность человека как свободного духовного существа. В процессе игры человек творит высшую реальность — эстетическую, в которой осуществля-

ются социальные и личностные идеалы. Предметом влечения человека к игре является красота. Согласно Шиллеру, эстетический опыт (в частности, искусство) помогает человеку обрести свободу и счастье, которыми обладал только первобытный (природный) человек и которые он утратил с развитием цивилизации. Разрыв между «природным» и «разумным» существованием может быть снят только искусством, в процессе игровой деятельности, которая приводит чувственные и духовные силы к оптимальной *гармонии*. То, что мы воспринимаем как прекрасное, является одновременно истинным.

Под влиянием Канта и романтиков сформировалась теоретическая эстетика *Ф. Шеллинга* (1775–1854), оказавшего обратное сильное влияние на становление романтизма. В курсе лекций «Философия искусства» (1802–1805), в трактате «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) и в других ранних работах он рассматривал эстетическое созерцание как высшую форму творческой активности духа, видел в искусстве (особенно в поэзии) путь к реализации идеала, к снятию противоречия между духовно-теоретической и нравственно-практической сферами. Шеллинг, доводя до логического завершения идеи Канта и сопрягая их с эстетикой романтизма, опираясь на сущностные идеи христианской средневековой эстетики, выводит эстетику на высшую ступень человеческой интеллектуально-творческой деятельности.

У него эстетика (= философия искусства), как и у Канта, замыкает собою и завершает философию, ибо философия, убежден Шеллинг, возникла из поэзии и на определенном уровне развития опять сольется с ней, вернется в ее лоно (что, кстати, в XX в. мы и наблюдаем отчасти на примере постмодернистской философии). Истина как предмет философии и добро как предмет практической деятельности достигают своего синтеза, снятия односторонности в красоте. Отсюда и значение эстетики в системе знаний. Главным выражением прекрасного является искусство, поэтому философия искусства представляется Шеллингу высшей формой философии. При этом искусство понимается им широко, как система сущностных принципов (идей) тварного мира вообще, данная Богом и соответственно

вложенная им и в художника. Поэтому в своей «Философии искусства», рассматривая в основном искусство рукотворное, Шеллинг подчеркивает, что он и Вселенную представляет «в виде искусства», а философия искусства в его понимании — это «наука о Вселенной, выраженная категориями искусства». Одно из главных положений его философии искусства: «Универсум построен в Боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте»²³. Бог поэтому является первопричиной всякого искусства, ибо он — «источник идей», первообразов. «Искусство же есть изображение первообразов; итак, Бог есть непосредственная первопричина, конечная возможность всякого искусства, он сам источник всякой красоты»²⁴.

В «Лекциях по эстетике» (1-е изд. вышло посмертно: 1832–1845) Г.В.Ф. Гегель (1770–1831) определил в качестве предмета эстетики «обширное царство прекрасного, точнее говоря, область искусства или, еще точнее, художественного творчества» и считал, что вернее эту науку следовало бы назвать «философией искусства», или еще определеннее «философией художественного творчества»²⁵. Искусство понималось Гегелем как одна из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Соответственно главную цель искусства он видел в выражении истины, которая на данном уровне актуализации духа практически отождествлялась им с прекрасным. Прекрасное же осмысливалось как «чувственное явление, чувственная видимость идеи»²⁶.

Критикуя упрощенное понимание миметического принципа искусства как подражания видимым формам реальной действительности, Гегель выдвигал в качестве важнейшей категории эстетики и предмета искусства не *мимесис*, а *идеал*, под которым имел в виду прекрасное в искусстве. При этом Гегель подчеркивал диалектический характер природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение ее всеобщности при сохранении индивидуальности содер-

²³ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 85.

²⁴ Там же. С. 86.

²⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 7.

²⁶ Там же. С. 119.

жания и высшей жизненной непосредственности. Конкретно в произведении искусства идеал выявляется в «подчиненности всех элементов произведения единой цели». Эстетическое наслаждение субъект восприятия испытывает от естественной «сделанности» произведения искусства, которое создает впечатление органического продукта природы, являясь произведением чистого духа. Гегель усматривал в истории культуры три стадии развития искусства: *символическую*, когда идея еще не обретает адекватных форм художественного выражения (искусства Древнего Востока); *классическую*, когда форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики) и *романтическую*, когда духовность перерастает какие-либо формы конкретно чувственного выражения и освобожденный дух рвется в иные формы самопознания — религию и философию (европейское искусство от Средних веков и далее). На этом уровне начинается закат искусства, как исчерпавшего свои возможности.

Гегель фактически был последним крупным представителем классической философской эстетики. После него она стала одной из традиционных университетских дисциплин, не претерпевая существенных изменений практически до конца XX в. Университетские профессора издавали книги и учебники по эстетике, интерпретируя ее основные положения то в кантовском, то в гегельянском, то в феноменологическом, то в символистском, то в лоскутно-эkleктическом духе. Итоги немецкой классической эстетики подвел в своем академическом труде «Эстетика, или Наука о прекрасном» (т. 1—6; 1846—1858; 1922—1923) *Ф.Т. Фишер* (1807—1887). Главный тезис его эстетики: красота — субъективная категория, выражающая «преображенную» в сознании воспринимающего жизнь. В природе красота не существует. С этой позицией Фишера активно полемизировал, в целом высоко оценивая его исследование, *Н.Г. Чернышевский* (1828—1889) в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). Для русского мыслителя «красота действительности» объективна, хотя восприятие и оценка ее зависят от многих субъективных факторов (вкуса, особенностей психики и т. п.); а задача искусства — не в создании «видимости» красоты (как у Фишера), но

художественное осмысление явлений жизни, их объяснение и оценка. Действительность, по Чернышевскому, выше любого искусства. От Ф. Фишера и его сына Роберта берет начало эстетика *вчувствования*, развитая далее Т. Липпсом, В. Вордингером и др.

Одну из последних попыток создания фундаментальной философской эстетики предпринял А.Ф. Лосев (1893–1988), написавший только ее первую «отвлеченно-логическую» часть «Диалектика художественной формы» (1927), в которой с неоплатонически-феноменологических позиций проработал самобытную диалектику (понимаемую как бесконечное становление смысла на основе всеобъемлющего антиномизма и «тетрактидности») и классификацию системы основных эстетических категорий, которая развивается у него из Точки, или Сущности, по принципу «выражения» (или «явленности») в смысловое поле: эйдос — миф — символ — личность — энергия сущности — имя (сущности). Каждая из этих категорий, в свою очередь, диалектически разворачивается в целое семейство принципов выражения, или «художественных форм» (эйдетические, мифические, персонные, символические). Само понятие «художественной формы», тождественное у Лосева предмету эстетики — *выражению*, определяется им системой антиномических дефиниций, завершающейся итоговой формулой: «...художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергичной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности»²⁷.

Специфическое место в истории эксплицитной эстетики занимает *марксистско-ленинская* эстетика. Эта эклектическая, предельно социологизированная и идеологизированная дисциплина сформировалась в основном в 30–50-е годы в СССР, хотя основы ее были заложены еще Г. Плехановым до революции 1917 г. («Искусство и общественная жизнь», 1912–1913, и др. раб.). Путем трудоемких экзегетических манипуляций со всеми текстами Маркса, Энгельса, Ленина, а также на основе тенденциозной интерпретации классической

эстетики и работ русских художественных критиков и писателей XIX в. демократической ориентации советские эстетики (М. Лифшиц, ранний Д. Лукач и др.) разработали достаточно целостную систему эстетики, в которой утверждалась общественно-природная сущность красоты, социально-трудовая теория происхождения искусства и эстетического чувства, на искусство переносились идеологические принципы классовости и партийности, единственным прогрессивным методом в искусстве считался реализм, толкуемый в духе «ленинской теории отражения» (материалистический вариант миметической концепции), а высшей формой искусства — социалистический реализм, нормативно предписывавший художникам «правдивое, исторически конкретное изображение жизни в ее революционном развитии» и в формах видимой действительности. С 60-х годов под вывеской марксистско-ленинской эстетики многие советские эстетики начинают разрабатывать аксиологические, психологические, семиотические и другие выходящие за рамки ортодоксального марксизма-ленинизма концепции и теории; получают развитие техническая эстетика, теория дизайна. Наиболее значимыми в русле марксизма исследованиями являются многотомная монография Д. Лукача «Своеобразие эстетического» (1963) и «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» М. Кагана (1963—1966; 1971), в которых авторы отказались от многих одиозных идей советской тоталитарной эстетики.

2.6. Постклассическая эстетика

С середины XIX в. в евро-американской культуре утверждается позитивизм, господство естественных наук, активно формируется материалистическое мировоззрение. Ученые различных отраслей знания пытаются теперь объяснить эстетические феномены с эмпирических позиций, опираясь на данные психофизиологии, физики, социологии, а в XX в. эту линию продолжают математики, кибернетики, специалисты в области теории информации, лингвисты и др. Из дисциплины философского цикла эстетика часто превращается в некое необязательное приложение к конкретным наукам.

Наиболее известными фигурами здесь стали Г. Фехнер («Пропедевтика эстетики», 1876 — экспериментальная эстетика), Т. Липс (эстетика как прикладная психология), И. Тэн (социологизаторская эстетика), Б. Кроче (эстетика как лингвистика, как «наука об интуитивном или выразительном познании») и др.

С Ф. Ницше (1844—1900) в эстетике фактически начинается новый этап, продолжающийся до начала XXI в., — *постклассической* эстетики (существенной частью ее станет *неклассическая* эстетика — о ней подробнее в главах 14, 15), когда новые перспективы развития получает имплицитная эстетика. Самим методом свободного полухудожественного философствования, призывом к «переоценке всех ценностей», отказом от всяческих догм, введением понятий двух антиномических стихий в культуре и искусстве — аполлоновской и дионисийской Ницше дал сильный импульс свободному плюралистическому бессистемному философствованию и в сфере эстетики. Более того, в духе присущего ему антиномизма и парадоксии Ницше провозгласил наступление «эстетического века», когда существование мира может быть оправдано только из эстетических оснований. С развенчанием традиционных ценностей культуры, «разоблачением» основных постулатов морали («По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали») и любого рационального обоснования бытия с точки зрения универсальных или божественных законов, перед угрозой страшной перспективы заглянуть «за край» созданной культурой гармонической аполлоновской реальности в хаотическое дионисийское царство безнравственных (с позиции традиционной морали) основ мира только глобальное эстетическое мироощущение способно удержать экзистенциальный баланс и сохранить позитивный тонус бытия.

В XX в. эстетическая проблематика наиболее продуктивно разрабатывается не столько в специальных исследованиях (хотя таковых тоже написано немало), сколько в контексте других наук, прежде всего в теории искусства и художественной критике, психологии, социологии, семиотике, лингвистике и в пространствах новейших (постмодернистских по большей части)

философских текстов. Наиболее влиятельными и значимыми в XX в. можно считать феноменологическую эстетику, психоаналитическую, семиотическую, экзистенциалистскую; эстетику внутри структурализма и постструктурализма, перетекающую в 60-е годы в постмодернистскую, богословскую эстетику (католическую и православную).

Феноменологическая эстетика (гл. представители Р. Ингарден, Н. Гартман, М. Мерло-Понти, М. Дюфрен,) сосредоточила свое внимание на эстетическом сознании и произведении искусства, рассматривая его как самодостаточный феномен интенционального созерцания и переживания вне каких-либо исторических, социальных, онтологических и т. п. связей и отношений. Открытие многослойной (по горизонтали и по вертикали) структуры произведения искусства (Гартман) и его «конкретизации» в сознании реципиента, осознание, что «эстетический предмет» имеет бытие только в сознании субъекта восприятия (Ингарден), «феноменология выражения» и «телесного» восприятия (Мерло-Понти), многоуровневая структура эстетического восприятия (Дюфрен) — существенные наработки этой эстетики.

Психоаналитическая эстетика основывается на теориях З. Фрейда (1856—1939) и его многочисленных на протяжении XIX столетия последователей. Согласно концепции Фрейда главным двигателем художественно-эстетической деятельности являются бессознательные процессы психики. Характерные для бессознательного первичные инстинкты и вытесненные туда социально-культурными запретами чувственные влечения и желания человека (сексуальные, агрессивные) сублимируются у творческих личностей в искусстве. Художник обходит запреты цензуры предсознания и трансформирует бушующие в нем вожделения плоти и психические комплексы в свободную игру творческих энергий. Наслаждение искусством — это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической форме, вытесненных и запретных плотских влечений и помыслов. Отсюда особый интерес психоаналитической и постфрейдистской эстетик к интимным подробностям жизни и состояниям психики художника. В них ищутся ключи к пониманию произ-

ведений искусства. В XX в. в этом русле была переписана практически вся история искусства и литературы, движется могучий поток современной художественной критики. Одним из значимых методологических источников понимания эротической символики искусства стала работа Фрейда «Толкование сновидений» (1900).

Фрейдизм и постфрейдизм оказали и оказывают сильнейшее влияние как на искусство XX в., так и на основные направления имплицитной эстетики. Тело, телесность, телесные влечения и интенции, гаптические (касательные) переживания находятся в центре современного эстетического опыта. Опиравшийся на психоанализ К. Юнг считал в отличие от фрейдистов, что в основе художественного творчества лежит не столько индивидуальное, сколько «коллективное бессознательное»; в искусстве находят символическое выражение не вытесненные либидозные влечения художника, но древние *архетипы*, в закодированном виде сохранившиеся в психике каждого человека.

Учение о бессознательном стало общим знаменателем для постфрейдизма и структурализма (особенно позднего) в их подходе к художественным феноменам. С другой стороны, эстетика структурализма активно опиралась на опыт русской «формальной школы» в литературоведении (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), введшей в эстетику такие понятия, как *прием*, *отстранение*, *сделанность*. Главные теоретики структурализма (К. Леви-Строс, М. Фуко, Ж. Рикарду, Р. Барт и др.) видели в искусстве (в литературе прежде всего) совершенно автономную реальность, бессознательно возникшую на основе неких универсальных конструктивных правил, структурных принципов, «эпистем», «недискурсивных практик» и т. п. — короче, на основе неких всеобщих законов «поэтического языка», которые плохо поддаются дискурсивному описанию. Структуралисты распространяют на искусство (как и на культуру в целом) понятие «*текст*», полагая, что любой «текст» может быть проанализирован с лингво-семиотических позиций. Язык искусства осмысливается как «сверх-язык», предполагающий полисемию и многомерность заключенных в нем смыслов. История культурных феноменов (в том

числе и художественных) представляется структуралистам как смена, трансформация, модификация равноценных поэтических приемов, художественных структур, кодов невербализуемых коннотаций, формальных техник и элементов. В подходе к художественному тексту признаются равноправными все возможные интерпретации и герменевтические ходы, ибо полисемия предполагается в качестве основы изначальных структурных кодов данного рода текстов. В русле структурализма сформировалась и семиотическая эстетика, берущая начало у Ч. Морриса и направлявшая свои усилия на выявление семантической специфики художественного текста (М. Бензе, Ю. Лотман, У. Эко).

В 70–80-е годы структурализм сближается с психоанализом (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делез, Ю. Кристева и др.) и перетекает в постструктурализм и постфрейдизм. В качестве основных художественно-эстетических понятий утверждаются *бессознательное, язык, текст, письмо, ризома, шизоанализ* (вместо психоанализа), *либидозность* и др. Диффузия структурализма и постфрейдизма привела в эстетике к попыткам отыскания внутренних связей между структурой произведения искусства и сознательно-бессознательными сферами психики художника и реципиента, что поставило под вопрос казавшуюся незыблемой объективную научность структурализма. Его корректировка привела к тому состоянию в гуманитарных науках и культуре в целом, которое получило именование *Postmodern*, или *постмодернизм*.

Эстетика постмодернизма фактически отказалась от какой-либо эстетической теории или философии искусства в традиционном понимании. Это в полном смысле слова *неклассическая* эстетика. Теоретики (они же и практики) постмодернизма (Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж. Бодрийар, В. Джеймс, В. Велш и др.) рассматривают искусство в одном ряду с другими феноменами культуры (и культур прошлого) и цивилизации, снимая какое-либо принципиальное различие между ними. Весь универсум культуры конвенционально признается за игровой калейдоскоп текстов, смыслов, форм и формул, символов, симулякров и симуляций. Нет ни истинного, ни ложного, ни прекрасного, ни безобразного, ни трагического, ни комического. Все и вся наличествуют

во всем в зависимости от конвенциональной установки реципиента или исследователя. Все может доставить удовольствие (в основном психофизиологическое — либидозное, садомазохистское и т. п.) при соответствующей деконструктивно-реконструктивной технологии обращения с объектом или иронической установке. Сознательный эклектизм и всеядность (с позиции иронизма, берущего начало в эстетике романтиков и Киркегора, и сознательной профанации традиционных ценностей, их «передразнивания») постмодернизма позволили его теоретикам занять асистематическую, адогматическую, релятивистскую, предельно свободную и открытую позицию. В глобальной системе интертекстов и смысловых лабиринтов исчезает какая-либо специфика, в том числе и эстетическая.

Заметное место в XX в. занимает богословская эстетика, активизировавшаяся в качестве своеобразной реакции на усиление деструктивно-кризисных явлений в культуре. Крупнейшие религиозные философы и богословы обратили свое пристальное внимание на эстетическую сферу. В православном мире это опирающиеся на эстетику Вл. Соловьева неоправославные мыслители П. Флоренский и С. Булгаков, философы Н. Бердяев, Н. Лосский и др. Ими были разработаны такие фундаментальные для православной эстетики понятия, как *софийность* искусства (выраженность в произведении идеального визуального облика архетипа, его эйдоса), *каноничность*, современное понимание *иконы*, как идеального сакрально-мистического произведения искусства, наделенного энергией архетипа, *теургия* и некоторые др. В католическом мире видное место занимает эстетика *неотомизма*. Ее главные представители (Э. Жильсон, Ж. Маритен), опираясь на идеи схоластической эстетики (в основном в редакции Фомы Аквинского), модернизируют их на основе некоторых принципов эстетики романтизма, интуитивизма и других концепций творчества. Истина, добро и красота как выразители божественной сущности в тварном мире — основные двигатели художественного творчества, субъективного в своей основе, но питающегося из божественного источника. В своей сущности идеи неотомистов перекликаются с эстетической концепцией русско-немецкого худож-

ника В. Кандинского, наиболее полно изложенной в книге «О духовном в искусстве» (1911). Неотомисты позитивно в целом относятся к искусству авангардистов, полагая, что многим из них удалось наиболее полно выразить духовную, нравственно-эстетическую сущность бытия.

Крупнейшим исследованием в области богословской эстетики является фундаментальное трехтомное (в шести книгах) исследование Г. Урс фон Бальтазара (1905–1988) «Herrlichkeit. Богословская эстетика» (1961–1962). Его автор, развивая идеи Августина и Бонавентуры, основывает свою эстетику на том, что красота тварного мира является образом умно постигаемого Творца и при эстетическом восприятии ее происходит непонятное постижение Бога. Эстетическое восприятие мира — это, по существу, восприятие «формы, или красоты (species) Христа», разлитой в тварном мире. Усмотрев в воплотившемся Христе форму, или образ вообще, Бальтазар разворачивает поле главных эстетических категорий: красота, форма, отображение, изображение, прототипность, имитация и т. п. Он видит две ступени эстетического опыта, или постижения «формы»: первая — восприятие «формальных» принципов тварного мира, осознание их органической естественности, к воссозданию которой может приблизиться только художник-гений; вторая — постижение собственно «формы» Христа на основе Св. Писания; развитие способности «дивиться» и поражаться непревзойденностью этой «формы» (= красоты), которая одновременно является доказательством истинности воплощения Бога-Слова. Эстетическое, по Бальтазару, является важнейшим компонентом христианства, которое он считает эстетической религией, ибо она в принципе не может обойтись без эстетического опыта²⁸. На рубеже XX–XXI вв. в США появился ряд монографий по богословской эстетике, развивающих и интерпретирующих идеи Бальтазара.

²⁸ Подробнее об эстетической герменевтике Г. У. фон Бальтазара см. в статье: Бычков О.В. Эстетический смысл традиционного текста в свете современной герменевтики // Эстетика на переломе культурных традиций. С. 79–93.

Контрольные вопросы

1. Для чего необходимо изучать историю эстетики?
2. Охарактеризуйте античный и средневековый этапы истории эстетики.
3. В чем заключается своеобразие эстетики Ренессанса?
4. Каковы характерные черты основных этапов исторического бытия имплицитной эстетики Нового времени: классицизма, Просвещения, натурализма, реализма, барокко, романтизма, символизма?
5. Что такое суггестия в понимании символистов?
6. Каковы основные положения эстетики Канта?
7. В чем состоит основное отличие эстетики Гегеля от кантовской?
8. Каковы основные пути развития эстетики в XIX–XX вв.?

Дополнительная литература

1. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962–1968.
2. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
3. История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. Т. 1–5. М., 1985–1990.
4. Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. 1–2. М.; СПб., 1999; М., 2007.
5. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.
6. Гильберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 1–2. М., 2000.

Эстетическое — наиболее общая категория эстетики; метакатегория, с помощью которой обозначается ее предмет и выражается сущностное родство и системное единство всего семейства эстетических категорий. В качестве категории она оформилась в эстетике только в XX в. на основе предиката «эстетический», активно употреблявшегося со времен Канта применительно к особому опыту, особым субъект-объектным отношениям, изящным искусствам, специфическому сознанию и т. п. — ко всей сфере явлений, изучаемых эстетикой. В XX в. прилагательное субстантивировалось в среде эстетиков и превратилось в термин для обозначения предмета науки (*das Ästhetische* — в немецком; *the aesthetic* — в английском; *l'esthétique* — во французском — один термин для обозначения *эстетики* и *эстетического*, которые различаются достаточно четко по контекстуальному смыслу во франкоязычной эстетике XX в.).

3.1. Содержание и смысл эстетического

Чаще всего под эстетическим понимается та сфера субъект-объектных отношений, в которой восприятие объекта или представление о нем сопровождается бескорыстным, незаинтересованным удовольствием. На этом основании далеко не всеми исследователями эстетическое оценивалось однозначно и позитивно. Некоторые ученые еще с конца XIX в. отождествляли его с *эстетским* (как сущностью *эстетизма* — особого мировоззрения, полагавшего эстетическое, художественный опыт в качестве высшей

и единственной ценности), с *редонизмом*, что в прагматически и утилитаристски ориентированном обществе придавало ему негативный оттенок. Однако к середине XX в. в академической эстетике категория эстетического утвердилась в позитивном смысле и достаточно повсеместно. Для обозначения предмета эстетики она в качестве само собой разумеющегося научного термина активно употреблялась А.Ф. Лосевым¹, Д. Лукачем, Г.Г. Гадамером, Г. Маркузе, М. Дюфреном, Э. Сурио, А.К. Кумарасвами и многими другими эстетиками. При этом они нередко использовали это понятие как в широком (предмет эстетики), так и в более узких смыслах. Гадамер, в частности, иногда отождествлял его с понятием «эстетическое сознание»; Маркузе видел в эстетическом один из основополагающих способов жизни «свободного общества» будущего. Дюфрен связывал эстетическое, как «a priori» (значимое понятие в его эстетике) существующее в природе и в произведении искусства («квази-субъект»), с «эстетическим опытом». Д. Лукач поставил целью своего многотомного исследования «раскрытие своеобразия эстетического», выявление его «объективного характера» и свел в конечном счете эстетическое к понятию «эстетическое отражение», которое он объединял с *мимесисом*, интерпретируемым в духе марксистской «теории отражения»². В 60-е годы в советской эстетике прошла оживленная дискуссия по проблеме эстетического, в ходе которой при многих упрощенно вульгаризаторских заключениях было тем не менее подтверждено, что эта категория завоевала в науке право на существование в качестве наиболее общей, более широкой, чем прекрасное, категории. Самое емкое определение эстетического дал тогда А.Ф. Лосев: «Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанной как ступок общественно-исторических отношений»³.

Одной из причин широкого распространения категории эстетического в науке XX в. стала почти полная

¹ Лосев ввел эстетическое в качестве наиболее общей категории эстетики.

² См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1963.

³ Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 223.

девальвация категории *прекрасного*, часто отождествлявшейся в классической эстетике с ее предметом или обозначавшей один из сущностных его аспектов, но так и не получившей в силу неуловимости для рассудка обозначаемого ею феномена удовлетворительного вербального выражения. Господство в художественно-эстетической культуре прошлого столетия *авангардно-модернистских и постмодернистских* тенденций (о них подробнее см. в гл. 13) поставило под вопрос актуальность самой категории прекрасного в эстетике. В среде исследователей достаточно широко утвердилась мысль, сформулированная одним из эстетиков второй половины XX в.: «Наука о прекрасном сегодня невозможна, потому что место прекрасного заняли новые ценности, которые Валери назвал шок-ценностями, — новизна, интенсивность, необычность»⁴. Ясно, что для включения подобных «ценностей» в исследовательское поле эстетики, если она все еще претендовала на роль обобщающей науки, требовалась какая-то более абстрактная, чем прекрасное, категория, обозначающая ее предмет.

Спонтанно утвердившись в науке, категория эстетического остается одной из наиболее дискуссионных проблем эстетики, ибо ее содержание — предмет самой науки — также до сих пор остается дискуссионным. В качестве одного из исторически детерминированных и наиболее адекватных на сегодня смыслов эстетического можно указать на следующий.

Категорией *эстетического* обозначается особый духовно-материальный опыт человека (*эстетический опыт* — см. ниже), направленный на конкретно-чувственное освоение внешней по отношению к нему реальности, и все поле связанных с ним субъект-объектных отношений. Суть самого опыта сводится к специфической системе *неутилитарных* отношений субъекта и объекта, инициированных, как правило, конкретно-чувственным восприятием объекта субъектом, в результате чего субъект получает *духовное наслаждение* (эстетическое удовольствие, достигает *катарсиса*, блаженного состояния и т. п.), которое не является целью эстетического опыта, но всегда сопро-

⁴ Ästhetik heute. Ed. A. Giannaras. München, 1974. S. 10.

воздаёт его, ибо свидетельствует о том, что реально состоялся *конкретный* акт этого опыта: эстетического восприятия или творчества. Сам акт эстетического опыта имеет или чисто духовный характер — неутилитарное *созерцание* объекта, имеющего свое бытие, как правило, вне субъекта созерцания, но в некоторых созерцательно-медитативных практиках (обычно связанных с религиозным опытом) и внутри субъекта; или духовно-материальный. В этом случае речь идет о многообразных практиках неутилитарного специфического *выражения* — в первую очередь о всей сфере *искусства*, одной из главных причин исторического возникновения которой и явилась необходимость материальной актуализации (реализации, фиксации, закрепления, визуализации, процессуальной презентации и т. п.) эстетического опыта; но также и о неутилитарных компонентах или, точнее, о неутилитарной ауре, присущей любой творческой деятельности человека во всех сферах жизни.

Вслучае художественно-эстетического (анагогического — возвышающего) *выражения* духовное созерцание или предшествует, или, чаще всего в художественной практике, протекает синхронно с творческим процессом созидания эстетического объекта, или произведения искусства. Состояние, которое *переживается* субъектом как духовное, или эстетическое, *наслаждение*, не есть сущность или самоцель эстетического отношения, эстетического опыта, но является лишь *свидетельством реальности глубинного контакта* субъекта с той неопишуемой реальностью, которая стоит за объектом эстетического отношения; свидетельствует о достижении субъектом одной из высших ступеней духовного состояния, когда дух субъекта с помощью эстетического духовно-материального опыта достаточно полно отрешается от утилитарной сферы и воспаряет (возводится) в *пространства чистой духовности*, достигает (в акте мгновенного *озарения, катарсиса*) состояния *сущностного* слияния с Универсумом и его Первопричиной, т. е. недоступной в обыденной действительности *полноты бытия*. Именно стремление к *абсолютной полноте бытия* как к идеалу свободной человеческой жизни, приобретение оптимально доступного человеку кванта *особой духовной энергии*,

наличествующей только в эстетическом опыте, и составляет его главную цель, а сама абсолютная полнота бытия может быть осмыслена в качестве метафизической основы эстетики, идеала, на который ориентирован эстетический опыт.

Высшее, предельное, в полном смысле чистое эстетическое наслаждение возникает только в случае состояния, события *контакта* эстетического субъекта с Универсумом, с его трансцендентными основами в процессе конкретно-чувственного восприятия (эстетического восприятия — см. ниже) эстетического объекта. Этот глубинный, сущностный, вербально не описуемый контакт реализуется где-то на духовных онтогносеологических (бытия-знания) уровнях и образно может быть представлен как некое открывание окон или проходов (в этом суть эстетического опыта) для эстетического субъекта к духовным основам Универсума; как осуществление в процессе эстетической деятельности (восприятия или творчества) реального (а не иллюзорного) единения (слияния без утраты личностного самосознания) с ним. В результате возникшей *органической гармонии* (полной вписанности) человека (личности!) с Универсумом он и испытывает высшее духовное наслаждение, активно переживая свою реальную причастность к полноте бытия, получая квант особой духовной энергии. Этот тип отношений субъекта и объекта, обозначаемый категорией *эстетического*, и составляет предмет *эстетики*, является одной из сущностных универсалий человеческого бытия и культуры.

Из приведенного определения-описания эстетического уже следует вывод, на котором необходимо акцентировать внимание, что *художественное* (*художественность*) — это то же самое *эстетическое*, только в ситуации, когда в качестве эстетического объекта фигурирует произведение искусства, когда речь идет об эстетическом аспекте искусства, т. е. без каких-либо натяжек можно сказать, что *художественность* — это *эстетическое качество* искусства.

Понятно, что здесь дан *идеальный концепт эстетического*, его метафизическая сущность. Конкретно же в эмпирическом плане реализуется бесконечное число ступеней эстетического опыта, или уровней приобщения к полноте бытия (точнее уровней *неполного приоб-*

щения к полноте), которые зависят и от эстетического объекта (как природного, так и произведения искусства), и от эстетического субъекта, и от конкретной ситуации эстетического акта. Единственным реально ощутимым показателем полноты эстетического акта, качества обретенной духовной энергии является возникшее эстетическое наслаждение. Однако характер, окраска, сила, глубина, количество и т. п. параметры его не поддаются ни измерению, ни описанию. Здесь сфера сугубо личного субъективного опыта. Человек, обладающий достаточно высоким эстетическим вкусом, ощущает, что уровень достигаемой полноты бытия, комплекс переживаний и духовного наслаждения, степень духовной подпитки от восприятия художественного шедевра, например Венеры Милосской, «Мадонны Литты» Леонардо или «Композиции VI» Кандинского, значительно выше, богаче, глубже, сильнее и т. п. (слова здесь, увы, неточны и бессильны), чем при восприятии какого-нибудь среднего произведения, например любой жанровой картины Перова (по-своему талантливого художника), поздних «ню» Ренуара или поп-артовых объектов Раушенберга. Однако описать более или менее адекватно свой опыт он не в состоянии. В какой-то мере это подвластно только талантливым искусствоведам, художественным критикам, литературоведам, да и то лишь в определенной, отнюдь не очень высокой, мере.

Еще раз подчеркну, и об этом подробнее речь впереди, далеко и, как правило, не каждый эстетический акт достигает своей конечной фазы — переживания полного контакта с Универсумом (и особенно с его Первопричиной), высшей гармонии с ним, абсолютной полноты бытия. Да и большая часть эстетических объектов не рассчитана на это, а субъектов — не имеет для этого достаточной подготовки. Чаще всего, особенно в суетной действительности обыденной жизни, когда человек не имеет достаточного досуга для духовных практик (а эстетический опыт — одна из высоких, хотя и наиболее доступных, форм духовной практики) и соответствующего навыка к ним, эстетический акт реализуется только частично. Субъект ограничивается, как правило, контактом с самим эстетическим объектом (природным пейзажем, произведением искусства),

соответственно переживает только начальную фазу эстетического наслаждения, соприкасается только с периферийными областями полноты бытия, как бы некими подступами к ней, ощущает лишь слабый вкус (или аромат) этой полноты и чуть-чуть приоткрывающейся личной свободы. Большинство реципиентов, особенно современных, ограничиваются только этой фазой, принимая ее за окончательный результат.

Отсюда происходит и обывательское пренебрежение к эстетическому опыту, его повсеместная недооценка, точнее — непонимание его сущности, когда он воспринимается в качестве приятной приправы к тяжелой, но якобы главной для человека утилитарно-полезной жизни и практической деятельности. Эстетический опыт для обывателя (часто высоко образованного) — это букет цветов в столовой, натюрморт на стене рабочего кабинета, мягкое кресло перед телевизором, уютная спальня, часовая пробежка по Лувру при семидневном туре по всей Европе. Не более. Приятно, но не существенно. Употребляется на отдыхе, вперемежку с пляжем, кружкой пива или бокалом вина. Жить можно и без этого, но с этим приятнее и престижнее. Это одно из самых распространенных, устойчивых и, увы, грубых заблуждений основной массы человечества.

К счастью, и в этом я вижу знак великого Промысла, практически во все времена обозримой истории человечества появлялась небольшая, но «могучая кучка» подвижников эстетического опыта, творцов эстетических ценностей — художников, которые жизни свои клали на алтарь эстетического опыта, обретая в этом нередко великое личное счастье большого Kontakта при внешне трудной, иногда мучительной обывденной жизни. Именно благодаря им человечество обладает самым ценным, что оно смогло создать на протяжении своего существования, — ценностным ядром Культуры⁵ — культурой художественно-эстетической, или уже — сокровищницей мирового искусства, включающей архитектуру, музыку, изобразительные, словесные и декоративно-прикладные искусства.

Эстетическое, таким образом, означает реальность бытия и функционирования одной из наиболее доступ-

⁵ Подробнее о Культуре и пост-культуре см. гл. 13.

ных людям и широко распространенных в Культуре систем приобщения человека к Духовному путем *оптимальной* (то есть творческой) реализации себя в мире материальном. Более того, эстетическое свидетельствует о *сущностной целостности* Универсума (и человека в нем, как его органической составляющей) в единстве его духовно-материальных оснований. Остальные эстетические категории являются, как правило, более конкретными модификациями эстетического. *Возвышенное* непосредственно указывает на контакт человека с несоизмеримыми с ним космоургическими первоосновами бытия, с «бесформенными» праформами как источником любых форм; на потенциальную энергию бытия и жизни, на трансцендентальные предпосылки сознания и самого бытия; в религиозных культурах — на восхождение к Богу посредством эстетического объекта. *Прекрасное* свидетельствует о целостном восприятии субъектом онтологической презентности бытия в его оптимальной конкретно-чувственной выраженности, об адекватности смысла и формы, его выражающей, о совершенстве эстетического объекта; а *безобразное* указывает на ту контрпродуктивную сферу бесформенного, которая соответствует распаду формы, угасанию бытия и жизни, нисхождению духовного потенциала в ничто; но нередко (особенно в XX в.) приобретает и некий особый символический смысл какой-то антибытийственной реальности, хаотического потенцирования виртуальных семантических возможностей.

Эстетическое поэтому не является ни онтологической, ни гносеологической, ни психологической, ни какой-либо иной категорией, кроме как собственно эстетической, т. е. главной категорией науки эстетики, не сводимой ни к одной из указанных дисциплин, но использующей их опыт и наработки в своих целях. Еще раз подчеркну, что положенное вроде бы в основание приведенного определения понятие *духовного наслаждения*, т. е. чисто психологическая характеристика, не является сущностной основой эстетического, но только его атрибутом: главным показателем, сигналом, знаком того, что *эстетический акт, эстетический контакт, эстетическое событие* имели место, состоялись.

Закономерно возникают вопросы: а так ли уж необходим человеку в его и без того нелегкой и пере-

груженной жизни этот с трудом понимаемый и почти неопишуемый гармонизирующий «контакт», это не уловимое никакими другими способами ощущение «полноты бытия»? И действительно ли именно он реализуется в эстетическом акте, а испытываемое при этом удовольствие, к которому с такой подозрительностью (и небезосновательно) относятся философы и богословы, свидетельствует именно об этом контакте? Это трудные вопросы. Может быть, самые трудные в эстетике. И дать на них прямые, точно аргументированные, экспериментально подтвержденные и убеждающие всех ответы вряд ли возможно в принципе. Создается впечатление, что фактически именно этим и занимались все мыслители, так или иначе с древнейших времен рассуждавшие о прекрасном, красоте, искусстве, а в поздние времена и собственно об эстетике и эстетическом. Именно на их суждения я и опираюсь и в своих исследованиях, и в данном популярном изложении, полагаю их в качестве фундамента возводимого здания эстетики.

Кропотливое изучение истории эстетики и духовной культуры в целом, непосредственный личный эстетический опыт и прежде всего богатый и целенаправленный опыт восприятия искусства, а также интуиция исследователя (а в эстетике она играет существеннейшую роль) убеждают меня в адекватности приведенного понимания эстетического. Понятно, что молодому читателю, входящему в мир науки, этого может оказаться недостаточным. Поэтому в дальнейшем разворачивании темы я буду иметь в виду эти «трудные вопросы» и пытаться при каждом удобном случае привести какие-то косвенные (на прямые, как показывает история эстетики, не приходится рассчитывать) аргументы в пользу заявленной выше концепции. Фактически вся эта книга является специфическим разворачиванием предложенного концепта в модусе его последовательного разъяснения и углубления; эстетика разворачивается из ее предмета, как Универсум разворачивается из его Первопринципа.

Здесь необходимо еще подчеркнуть, что проблема эстетического относится к одной из глобальных проблем человеческого бытия, которой до появления эксплицитной эстетики подспудно занимались такие ува-

жаемые дисциплины, как философия, богословие, филология. И действительно, изучение обозримой истории культуры показывает, что *эстетическое* относится к одной из существенных *универсалий* бытия и культуры. В феномене, так обозначаемом сегодня, сконцентрирован некий специфически человеческий опыт, без и вне которого человек практически не мог бы существовать в своем нынешнем виде *homo sapiens*. И это отнюдь не профессиональная гипербола.

Как это ни парадоксально, но человек, этот венец творения, согласно христианской доктрине, или высший продукт эволюции, по другим гипотезам, являющийся сам творцом глобальной цивилизации и культуры, — так вот, только он во всем Универсуме находится, что я не устаю подчеркивать, в постоянном конфликте и диссонансе с ним в целом или с его составляющими: Богом, природой, социумом, культурой, со своими ближними, с самим собой. И конфликтность эта с историческим ростом «разумности» человека, от чего он находится последние столетия в упоении, не уменьшается, но возрастает вплоть до того, что сегодня человек поставил себя на грань самоуничтожения.

«Венец творения» оказался предельно конфликтен со всем творением и с самим Творцом. Результат грехопадения — утверждает религия; ошибка эволюции, ее тупиковая ветвь — полагают некоторые ученые. Как бы то ни было, все крупнейшие (и не только) умы едины в этом не поддающемся объяснению парадоксальном факте, а все основные институты и формации Культуры (в первую очередь религия и искусство) направляют свои усилия на преодоление этого рокового для человека конфликта. Однако сегодня и Культура со всеми ее традиционными институтами и интенциями находится в стадии, мягко и модно говоря, деконструкции, а точнее — последовательного разрушения, но об этом позже.

Человек с тех пор, как стал сознавать себя чем-то другим, чем окружающий его мир, оказался в ситуации вражды с этим миром и, конфликтуя с ним в борьбе за свое существование, начал одновременно сооружать здание Культуры, направленное на преодоление этой вражды, установление взаимопонимания и согласия с миром, с Универсумом. Именно на это были, по су-

цеству, ориентированы религиозные культы и обряды, великие религии, нравственные законы и моральные учения, наконец, вся сфера художественно-эстетической деятельности. Религии искали пути гармонизации человека с объективно существующим духовным началом Универсума — *Великим Другим* (духами, богами, Богом). Этика (в широком смысле слова) с древности занималась проблемами гармонии человека с остальным сообществом людей и отчасти с самим собой. Философские учения, издавна на дискурсивном уровне искавшие Истину и Знание о бытии, тоже не забывали о проблеме места человека в Универсуме и смысле его жизни. Но это была только *theoria* — интеллектуальное созерцание, узрение и констатация факта бытия. Фактически лишь религия и эстетический опыт (в модусе прежде всего практики) были внутренне ориентированы на универсальную и всеобъемлющую гармонизацию. Не случайно поэтому именно понятие и феномен *гармонии* с древнейших времен и во многих культурах занимали видное место в духовных и мыслительных практиках, а позже гармония была осмыслена в качестве важнейшего эстетического первопринципа⁶.

Да, собственно говоря, и религия, и этика, и философия на своих высших уровнях не могли обходиться без эстетического опыта и эстетической терминологии⁷. И причина, по всей видимости, заключалась в том, что тот опыт, который мы сегодня осмысливаем как эстетический и который с древнейших времен связывали с понятиями красоты и прекрасного, имел своим двигателем глубинную энергетику бытия, с античности описываемую понятием Эроса, или Любви. В этой точке и религия, и этика, и философия сходятся и объединяются под покровом эстетики. Эрос во всех его ипостасях (космический, духовный, чувственный) объявляется Первопричиной и Перводвигателем бытия. «Бог есть любовь» (1 Ин. 4, 8). Все в Универсуме движется лю-

⁶ См., в частности: *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973.

⁷ Для христианской культуры я аргументированно показал это в моем исследовании «2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*» (М.; СПб., 1999; М., 2007).

бовью, и только человек отпал от нее по неизвестным причинам, поэтому именно Любовь становится идеалом человеческого бытия. Любовь к Богу, к ближнему, к природе. Провозглашая целью человеческой жизни счастье, жизнь блаженную (*vita beata*), полное слияние (гармонию) с Богом в Царстве Божиим и т. п., философские и религиозные учения сходятся в том, что любовь не возникает сама по себе или как результат волевого акта субъекта. Только Бог есть абсолютная, вечная, безначальная Любовь. Во всех же субъектах Универсума любовь возбуждается, и возбудителем ее является *красота, прекрасное*. Еще Платон хорошо показал это в «Пире», а последующая философско-религиозная традиция, а также искусство и литература развили эту концепцию в бесчисленных вариациях.

Вожделение красоты, прекрасного иницирует путь любви, путь к счастью, к блаженной жизни, к Царству Божию, к полноте бытия, и одно из главных и наиболее доступных и эффективных для человека направлений этого пути издревле связано с эстетическим опытом, в частности с чувственно воспринимаемой красотой и искусством. Показателем того, что акт любви реально осуществился, является *наслаждение*. Для плотской любви — чувственное, чисто физиологическое, или психофизиологическое наслаждение, сопровождающее физический контакт любящих, в пределе — сексуальный акт; для более высоких уровней любви (равно духовного эроса) — духовное наслаждение, «неописуемая сладость», как ее обычно обозначают мистики. Одной из главных разновидностей духовного наслаждения является эстетическое наслаждение, на высших уровнях эстетического созерцания сходное с «бесстрастным наслаждением» мистического опыта, мистического эроса.

Таким образом, *эстетическое* имеет свои основы в метафизических космоантропных глубинах бытия, которые не поддаются дискурсивному осмыслению и вербальному описанию, и играет существенную роль в жизни человека и в культуре в качестве действенного фактора приобщения человека к Универсуму в его сущностных основаниях. Косвенно, но ярко об этом свидетельствуют и многочисленные функции и место эстетического опыта в культуре, да и всей жизни человеческой, если всмотреться в нее внимательнее.

3.2. Эстетическое в жизни и культуре

Квинтэссенция эстетических отношений сосредоточена в сфере искусства, где эстетическое функционирует в виде *художественного, художественности, художественной формы*. То, что мы сегодня называем искусством, т. е. некая специальная деятельность (и ее результаты), направленная прежде всего на создание и выражение эстетического (или красоты, прекрасного, как выражалась новоевропейская эстетика) и что было осознано всего несколько столетий назад под видом *изящных искусств* (подробнее см. в гл. 11), имеет долгую историю, восходящую практически к истокам самой культуры, но искусство далеко не всегда было выделено из утилитарно-бытовой или культово-религиозной деятельности в качестве самостоятельного и самоценного феномена.

В истории культуры искусства (в новоевропейском понимании этого слова, ибо в античности и в Средние века под искусствами понимали практически все науки и многие ремесла — любую *искусную* деятельность человека) возникли вроде бы не только для выражения прекрасного или удовлетворения эстетической потребности человека. Они были прежде всего ориентированы на сакрально-культовые действия и утилитарно-практическую деятельность; на их реализацию, но при этом интуитивно акцент делался именно на их эстетической (художественной) сущности. Уже в глубокой древности ощущали, а со времен греческой классики и понимали, что красота, прекрасное, ритмика, образность, подражание и т. п. — т. е. все специфические особенности *художественного* качества искусства доставляют людям удовольствие, возводят их на некий более высокий уровень бытия и тем самым облегчают ту или иную повседневную деятельность, привлекают людей к культовым действиям, обрядам, развивают в них стремление к какой-то иной, чем обыденная, более возвышенной жизни, наполняют душу новой энергией. Не понимая механизма и специфики воздействия эстетических феноменов, люди с древности эмпирическим путем научились хорошо и эффективно использовать их.

Орнаментика, музыка, танцы, изобразительные и словесные искусства (красноречие, поэзия), всевозможные зрелища (позже — театр), косметические искусства всегда играли в культуре (т. е. в культурах практически всех известных нам цивилизаций) значительную роль. Смысл этой роли, правда, часто не осознавался адекватно. Нередко считали, что искусства — это некое необязательное, бесполезное, но приятное дополнение к серьезным (т. е. практическим, прагматическим, утилитарным), «полезным» делам, что-то вроде меда, которым врачи в древности смазывали края чашки, из которой давали детям горькое лекарство. Вместе со сладко-бесполезным легче проглатывается и горько-полезное. Однако всем известно, что взрослые спокойно пьют горькое лекарство (и не только лекарство) и без меда, а вот без искусств в истории человечества пока не обнаружено ни одной культуры, ни одной цивилизации. Это означает, очевидно, что без искусства, т. е. без эстетических феноменов и отношений культура, да и человечество в целом существовать не в состоянии, что хорошо чувствовали многие мыслители всех времен и разных народов, а западноевропейская классическая эстетика знала это, как мы видели, еще с XVIII в.

В искусстве эстетическое сознание выражается в наиболее концентрированном виде, хотя при создании произведения искусства *художественность* далеко не всегда являлась главной осознаваемой целью его творцов или заказчиков. Тем не менее именно благодаря ей (и за нее) ценилось произведение искусства; лишь высокий уровень художественности выводил произведения на уровень классики. Только высоко художественные произведения объективно были в состоянии выполнить предназначенные им самой Культурой функции, только они высоко оценивались (как правило на основе интуитивных критериев) современниками и именно они в конце концов вошли в сокровищницу человеческой культуры, являясь истинными художественно-эстетическими феноменами.

Поле искусств в истории культуры обширно и многообразно. И резонно спросить: неужели орнамент на какой-нибудь табакерке, татуировка на теле африканца, косметика светской красавицы, легкая танцеваль-

ная мелодия, фривольные сценки в живописи художников XVIII в., поэзия Данте или Цветаевой, музыка Баха или джаз и, наконец, православная икона имеют что-то общее и могут быть хотя бы в какой-то плоскости поставлены в один ряд? Да, имеют и могут быть поставлены. При одном, конечно, условии, что все они являются истинными произведениями искусства, т. е. являются *художественными* произведениями, или *эстетическими феноменами*. В этом случае они представляют конкретно-чувственными *выразителями* некоего невербализуемого смысла, объектами *неутилитарного созерцания*, а может быть, и *медитации* и доставляют созерцающему их *духовное удовольствие, а иногда и наслаждение*. Именно тогда они все являются *эстетическими* объектами, выполняют на том или ином уровне свою основную функцию *гармонизирующего контакта* и могут быть только в этой (эстетической) плоскости поставлены в один ряд.

Ясно, что *уровни эстетического*, эстетической ценности, степени осуществления контакта и возведения человека в духовные сферы во всех этих и подобных случаях с произведениями искусства будут существенно различными, но в основном только количественно, а не качественно (хотя, понятно, что количество в определенные моменты перерастает в качество и тем не менее смысл исходного тезиса сохраняется); поэтому такое различие не меняет сути. Главным в любых *настоящих* произведениях всех видов искусства (независимо от того, с какой целью они создавались и какие функции были призваны выполнять в своей культуре в момент их включения в нее) является их *художественная ценность*, т. е. *эстетическая* функция, с помощью которой они и выполняли остальные, как правило, утилитарно-прикладные или культовые функции.

В одних случаях, как, например, при восприятии подавляющего большинства произведений декоративно-прикладного искусства, получаемое эстетическое удовольствие будет свидетельством лишь слабого намека на полноту бытия, слабым отблеском каких-то иных далей, иных миров, по которым тоскует душа человеческая. В других — как при чтении произведений классической беллетристики, посещения драматического театра или картинных галерей с работами

добротного художественного уровня — мы, вовлекаясь в изображаемые события, сопереживая тем или иным персонажам, увлекаясь эмоциональными настроениями конкретных героев или тональностью, атмосферой отдельных произведений, сквозь них и за ними ощущаем нечто более существенное и непреходящее, что возносит нас над конкретными перипетиями изображенного и переживаниями по их поводу и доставляет эстетическое наслаждение. Мы не только сопереживаем героям и соучаствуем в изображаемых событиях, но еще и нередко как бы воспаряем над тем, что стало причиной эстетического акта, ощущаем необычайный подъем, какую-то легкость и вневременность своего личного бытия, подпитываемся особой духовной энергией. Это наиболее частый случай добротного эстетического восприятия.

И наконец, более редкие и предельные состояния эстетического опыта, как бы венчающие его. Они, как правило, реализуются в процессе восприятия художественных шедевров (поэзии, музыки, архитектуры, живописи) при оптимальном настрое одаренного реципиента на эстетическое восприятие и в благоприятной ситуации восприятия (достаточное время восприятия, отсутствие помех и т. п.). В этих счастливых случаях эстетический субъект полностью отключается от окружающей его обыденной действительности, забывает обо всех жизненных заботах, проблемах, тревожениях, забывает даже о самом воспринимаемом произведении, как бы втягивается в него и проходит сквозь него в какое-то иное измерение, где уже не видит, не слышит, не воспринимает, не желает, не чувствует, не мыслит ничего конкретного. Он достигает того состояния, которое античные греки обозначали как *катарсис* (очищение); полностью погружается в некое предельно высокое блаженное, радостное, экстатическое, сладостное состояние парения вне пространства и времени, ощущения необычайной легкости и бесконечной свободы, когда ничто не ограничивает его ничем, он с восторгом объемлет весь мир, ощущает его весь в себе и сам растворен в любой его части, не утрачивая сознания своей уникальной личностной природы и безграничной свободы. Короче, реципиент пребывает в состоянии *все-всегда-и-во-всем-бытия*, которое и

может быть охарактеризовано в эстетике как высшее эстетическое наслаждение, или приобщение к полноте бытия, или абсолютная гармония с Универсумом.

Таким образом, мы подошли к пониманию того, что в эстетическом опыте существует бесконечное множество уровней, которые зависят от многих обстоятельств — эстетической ценности (эстетических качеств) воспринимаемого объекта (художественности произведения, в частности), от уровня эстетической восприимчивости и подготовки субъекта, от ситуации восприятия. Это большая и сложная проблема, которой не место заниматься здесь подробно, да и не все ее аспекты поддаются конкретизации. По существу можно только сказать, что, как это видно из самого определения эстетического, строгих критериев «измерения» уровней эстетического опыта не существует и принципиально существовать не может, поскольку эстетическое является характеристикой *взаимоотношения субъекта и объекта, субъекта и Универсума* (через объект), а т. к. субъективный компонент и ситуация контакта субъекта и объекта принципиально вариативны, то естественно не может существовать объективного критерия для уровня эстетического опыта. Однако *порядок* (в математическом смысле этого слова) эстетического уровня (или художественности) того или иного произведения, вида, жанра искусства может быть с большей или меньшей долей вероятности выявлен на основе эмпирико-статистических исследований (для определенной культуры, естественно, т. е. для определенной группы или класса субъектов восприятия) или интуитивных узрений и суждений профессионалов-эстетиков, искусствоведов, самих художников.

Искусство — главный, но далеко не единственный носитель эстетического в культуре. Им практически охвачены в той или иной мере все ее феномены, и, более того, эстетическое начало пронизывает всю цивилизацию, т. е. сопутствует фактически любой деятельности человека, одухотворяет ее. Прежде всего можно указать на *игровой* принцип как наиболее общий для всех сфер культуры. То, что настоящая *игра* имеет тесную связь с эстетическим, кажется очевидным и показано многими мыслителями прошлого (подробнее см. гл. 8), ибо игра прежде всего неутилитарна, доставляет и ее

участникам, и ее зрителям отнюдь не чувственное удовольствие. Можно предположить, что игра и возникла то объективно из необходимости удовлетворения эстетической потребности человека, хотя и осмысливалась долгое время по-разному.

Другое дело, что игра, во-первых, не сводится только к эстетической функции (да, собственно, исключительно к этой функции не сводится вообще ничто в культуре, за исключением, пожалуй, только декоративного и ювелирного искусств, непрограммной инструментальной музыки, абстрактной живописи) и, во-вторых, разные типы игр обладают разным уровнем эстетического. И тем не менее основу игры составляет эстетическое начало. При этом диапазон его в различных игровых видах велик (как и в искусстве, где, кстати, игровой элемент тоже играет важную, а в некоторых видах и главную роль) — от самого минимального и примитивного, например в спортивных состязаниях и играх, до утонченно-рафинированного, например в шахматах, игры мысли и смыслами в философии, современных словесных гуманитарных практиках или в пределе мыслимых игр — *Игре в бисер*, созданной воображением одного из крупнейших писателей XX в. Германа Гессе.

Если мы возьмем функцию *выражения*, то тоже увидим, что вся культура пронизана им, ибо без коммуникации, без передачи смысла, без тех или иных способов символизации, семантизации, преобразования культура, да и цивилизация в целом немислимы. Однако здесь необходимо ясно понимать, что не всякое выражение (или презентация смысла) имеет отношение к эстетическому, но только то, которое соответствует эстетической ситуации, т. е. не утилитарно, бескорыстно, не заинтересовано, имеет целью игру душевных или духовных сил, приводит в конечном счете к *контакту* с Универсумом в его сущностных основаниях, *возводит* человека на духовные уровни, возбуждает в нем духовное наслаждение, ощущение радости жизни, полноты бытия и органичной собственной сопричастности ему. *Эстетическое выражение* присуще прежде всего и в наивысшем смысле искусству, ибо оно, в частности, ради этого и получило бытие. Фактически все многообразные художественные языки искусства воз-

ники для реализации эстетического (= художественного) выражения. Образы и художественные символы искусства — наиболее концентрированные, предельно насыщенные эстетической энергетикой феномены.

Сказанное о выражении можно отнести и к другому важнейшему элементу эстетического акта — *неутилитарному созерцанию* (подробнее об эстетическом созерцании ниже). Это более или менее очевидно, когда речь идет о созерцании произведения искусства или объекта природы. Однако существуют еще и более сложные и труднодоступные формы чисто духовного созерцания, которые особенно сильно были развиты в различных религиозных и мистических системах. Как быть с ними, относится ли *vita contemplativa*⁸ философов и мистиков, практики медитации и им подобные формы погружения в духовный мир к сфере эстетического? Это сложный и еще практически не разработанный наукой вопрос. Сегодня, однако, уже можно с достаточной мерой определенности сказать, что элемент эстетического играет во всех духовных практиках большую роль, если вообще в основе их не лежит собственно и только эстетический принцип. Во всяком случае уже тот факт, что эти формы созерцания предельно *неутилитарны* и что большинство из них сопровождается разнообразными зрительными, слуховыми, световыми феноменами, доставляющими их субъектам, по их же свидетельству, *неописуемое духовное наслаждение*, и завершается состоянием *блаженства*, выходом созерцающего из земного мира в какие-то иные духовные измерения, свидетельствует о том, что многие мистические практики имеют непосредственное отношение к эстетическому опыту, и, пожалуй, в самом чистом виде⁹. Единственное отличие этих практик от традиционно принимаемого за эстетический опыта состоит в том, что в них объект созерцания, как правило, находится не вне, а внутри субъекта и «восприятие» осуществляется непосредственно на духовном уровне, а не с помощью чувственно воспринимаемых форм. Это отличие

⁸ Лат. — жизнь созерцательная.

⁹ Изучение православной культуры привело меня в свое время к введению понятия «*Aesthetica interior*» («внутренняя эстетика») применительно к монашеским практикам созерцательной жизни (см. мои книги: *Малая история византийской эстетики*. Киев, 1991. С. 92–120; 269–280; *Русская средневековая эстетика. XI–XVII века*. М., 1992. С. 185–197 и др.).

тем не менее не представляется мне сущностным, но лишь локальным.

В этом нас укрепляет и мнение о. Павла Флоренского, который вообще считал аскетику в прямом смысле *православной эстетики*, а духовных старцев, посвятивших себя созерцанию «света неизреченного», — главными эстетическими субъектами. Не случайно, подчеркивает Флоренский, аскетику сами «святые отцы называли не наукою и даже не нравственной работою, а искусством — художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу — «искусством из искусств», «художеством из художеств»¹⁰. В эстетике аскетизма Флоренского мы видим еще одну важную функцию эстетического в культуре — *преобразующую*. Одной из идеальных задач аскетики является *реальное* преобразование духа и тела аскета в более духовные, прекрасные, совершенные, гармоничные и т. п. субстанции, т. е. фактически — преобразование в более высокий онтологический и эстетический феномен. Этим свойством в той или иной мере обладает, естественно, не только аскетика или религиозная практика, но и любой творческий процесс. Многие виды искусства с древности были направлены (и часто достаточно осознанно), если не на преобразование в онтологическом смысле (как в аскетике), то по крайней мере на какое-то улучшение, просветление, украшение человека, окружающей его среды, жизни в целом. Особенно остро эту функцию искусства и эстетического прочувствовали и пытались реализовать русская религиозная эстетика и ряд направлений русского искусства начала XX в. Здесь она получила, как известно, название *теургии*¹¹.

Преобразовательно-созидательный аспект эстетического был осмыслен в прошлом столетии и нерелигиозной эстетикой и художественной практикой. В частности, конструктивисты первой трети XX в., как убежденные материалисты и позитивисты, ставили перед собой задачу преобразовать жизнь людей с помощью и на основе художественно-эстетических законов,

¹⁰ Флоренский П. Столпы и утверждение Истины. М., 1914. С. 99. Подробнее см.: Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 218–220.

¹¹ Подробнее см. там же. С. 75 и далее; с. 489 и далее; 703 и далее.

естественно, только и исключительно усилиями самого человека. Затем эти идеи были развиты технической эстетикой, дизайном, всевозможными художественно-прикладными и архитектурными практиками, ориентированными на организацию среды обитания человека. Сегодня в этом направлении начинают активно работать всевозможные массмедиа, мультимедиа.

Таким образом, описательное определение эстетического, приведенное выше, может быть дополнено еще одним значимым параметром — *преображающе-теургическим*. Приобретая в акте традиционного эстетического восприятия или творчества опыт контакта с космическими духовными сферами, проникнув своим духом в их суть и структуру, эстетический субъект далеко не всегда ограничивается только духовным наслаждением от контакта с Универсумом. Нередко им овладевает стремление к действенной реализации приобретенного духовного опыта и кванта новой энергии в обыденной жизни — тогда он стремится встать на пути *преображения* (начиная с совершенствования своего сознания, своей жизни) и даже *теургии*. Понятно, что речь не идет о том, что в процессе эстетического созерцания реципиент получает какие-то конкретные знания или рецепты для непосредственных действий в жизни. Здесь нечто более высокое и сложное, о чем мы еще будем иметь возможность поразмышлять при разговоре об эстетическом восприятии, ибо каждый эстетический акт вносит что-то в переформировывание внутреннего мира реципиента в направлении его возвышения над эмпирией, что и иницирует наиболее энергичных творцов к глобальной преобразовательной деятельности. Примеры наличия эстетического начала во всех сферах жизни и культуры можно увеличивать до бесконечности, и каждый при желании легко сделает это сам, руководствуясь изложенным здесь пониманием *эстетического*.

В процессе описания семантического поля категории эстетического использовались многие понятия с атрибутом «эстетический» типа *эстетический объект*, *эстетический опыт*, *эстетическое сознание*, *эстетическая культура* и т. п., на главных из них имеет смысл остановиться здесь и более конкретно как на существенных компонентах эстетического отношения.

3.3. Эстетический объект

Объект и субъект в философии — это пара соотносительных категорий, каждая из которых имеет смысл только в отношении к другой. При этом под объектом понимается все то, на что направлена активность субъекта, а под субъектом — соответственно носитель и источник этой активности. В философии речь идет в первую очередь о духовной активности познавательного характера. Близкий смысл имеют эти категории и применительно к эстетической сфере, за исключением, пожалуй, только акцентации гносеологического аспекта. В процессе эстетического акта если и приобретается «знание», то такого специфического характера, что имеет смысл не употреблять для его обозначения традиционный философский термин, чтобы не вводить в заблуждение не искушенного в эстетической проблематике читателя. Об этом эстетическом «знании» мы поговорим ниже (*Эстетическое восприятие, Эстетический предмет*). Здесь речь только об объекте.

Теоретически в качестве эстетического объекта может выступать любой чувственно воспринимаемый объект: любой фрагмент природы от звездного неба, пламенеющего заката, ландшафта под крылом самолета до строения клетки какого-либо организма под микроскопом; любая вещь предметного мира, любой артефакт, многие феномены культуры, особенно имеющие символический или мифологический характер, и, конечно, бесчисленные произведения искусства, возникшие в процессе творческой деятельности как продукты эстетического сознания, прежде всего. Кроме того, эстетическим объектом могут стать и определенные состояния и продукты внутреннего мира человека, его сознания (типа образов воображения, фантазии, воспоминания и т. п.), если на них направлен вектор его эстетического восприятия.

Можно назвать два главных условия, при которых объект может считаться эстетическим. Это: 1) установка субъекта именно на эстетическое восприятие данного объекта (то есть начало активности эстетического субъекта) и 2) наличие в объекте некоторых

специфически эстетических характеристик, *эстетических качеств*, как их называют некоторые исследователи, эстетических параметров формы, которые способствуют возникновению при восприятии объекта субъектом эстетического отношения, «*эстетического предмета*» (подробнее о нем ниже). Первое вполне понятно. Если человек смотрит на картину и размышляет о том, сколько она может стоить и кому ее можно повыгоднее продать, или при виде прекрасного пейзажа подсчитывает прибыль от устройства здесь какого-то туристического объекта, то ни о каком эстетическом объекте в прямом смысле слова речи идти не может. Мы имеем перед собой объекты каких-то иных отношений, хотя потенциально они могли бы стать и эстетическими объектами. То же самое можно сказать и о ситуации, когда какой-нибудь провинциальный паломник бросается в Третьяковке на колени перед «Троицей» Рублева. Икона предстает здесь объектом религиозного поклонения и почитания, но не эстетическим объектом. Для существования эстетического объекта необходимо наличие *эстетического субъекта* с установкой именно на *эстетическое* восприятие. Шедевры живописи в закрытом Лувре или звучание записи симфонии Моцарта в пустой комнате еще не являются эстетическими объектами.

С объективными эстетическими качествами объекта дело значительно сложнее. Само понятие эстетического вроде бы исключает возможность говорить о таковых. Между тем всякий наделенный эстетическим вкусом человек, не говоря о профессионалах в этой сфере, хорошо ощущает, что в данном природном пейзаже или в данной картине больше неких качеств, которые можно было бы назвать эстетически ценными, эстетическими (или художественными — применительно к картине), чем в другом ландшафте или другой картине. В эстетическом объекте есть нечто, что напрашивается быть названным *эстетическим качеством*, хотя бы условно. И мы остановимся на этом понятии, имея в виду, что определение «эстетическое» используется здесь несколько условно, а само понятие означает совокупность неких объективных характеристик объекта, которые вызывают практически однозначную *эстетическую* реакцию у большинства реципиентов

по крайней мере данной культуры (например, европейско-средиземноморской, которую я в дальнейшем для краткости буду называть *нашей* или просто *европейской*, имея в виду, что в этой книге речь идет только о ней), наделенных достаточно высоким эстетическим вкусом.

К этим качествам объекта прежде всего могут быть отнесены те его характеристики, которые обычно связывают с категорией *красоты* (о ней см. гл. 5.4), типа симметрии, гармонии, пропорциональности, определенных цветовых отношений и т. п., некоторых пластических или ритмомелодических характеристик, соотношений пространственных объемов, принципов образного или символического выражения и т. п. Все это значительно легче ощущается в объекте, почти сразу «схватывается» эстетически воспитанным глазом или ухом, чем поддается словесному описанию. Здесь возможности словесного описания существенно ограничены, однако я надеюсь, и по этим намекам понятно, о чем идет речь. Эстетические объекты существенно отличаются друг от друга по эстетическому качеству, что особенно наглядно в искусстве, где мы знаем высокохудожественные шедевры мирового уровня и средние или слабые произведения, которые тоже не лишены определенного эстетического качества и поэтому нередко соседствуют в художественных музеях с шедеврами или исполняются в одном концерте (например, органные шедевры Баха и средние по качеству, хотя и художественно добротные произведения Букстехуде).

Вполне естественно, чем выше эстетические качества объекта, тем выше эффективность эстетического акта со всеми его последствиями. Однако необходимо отметить, что иногда — а у людей с повышенной эстетической чувствительностью это случается и нередко — в качестве полноценного эстетического объекта могут выступать предметы, обладающие в целом низким эстетическим качеством или вообще лишенные его. Например, какой-нибудь ствол засохшего дерева, трещины на асфальте, старый покосившийся деревянный забор или пятна от дождей и протечек на обшарпанной оштукатуренной стене и т. п. предметы могут привлечь внимание эстетического субъекта и автоматически вызвать в нем процесс эстетического восприятия. В этой си-

туации они выступают полноценными эстетическими объектами.

Что возвело их в эту категорию, что послужило импульсом для эстетического акта? Вероятно, не столько сами объективные характеристики объектов, сколько вызванные ими ассоциативные или синестезические процессы в психике эстетического субъекта с обостренным эстетическим вкусом. Именно они дали начальный толчок к формированию полноценного эстетического предмета. Так что эстетическое качество существенное, но в отдельных случаях необязательное условие бытия эстетического объекта. Главным и первичным для этого остается наличие эстетического субъекта, настроенного на эстетического восприятия, и благоприятные условия для такого восприятия.

3.4. Эстетический субъект

Под эстетическим субъектом понимается инициатор и носитель любой эстетической активности, будь то восприятие или творчество, т. е. первопричина эстетического отношения. Для краткости я нередко называю его здесь *реципиентом*, имея в виду не только деятельность восприятия, но и творческую, ибо любой творец выступает в процессе творчества и первым воспринимающим субъектом своего становящегося произведения. В воле эстетического субъекта превратить фактически любой предмет, включая и некоторые состояния своего внутреннего мира, в эстетический объект, и только он может быть творцом совершенно новых, не имевших бытия полноценных эстетических объектов, обладающих объективными эстетическими качествами, прежде всего, произведений искусства. Он выступает активной, волевой стороной в эстетическом отношении.

Сущностной характеристикой эстетического субъекта является наличие у него особого дара — эстетического *вкуса* (о нем см. гл. 4). Наличие вкуса или способности ко вкусу генетически присуще практически всем психофизиологически здоровым людям. Однако у большинства из них он находится в зачаточном состоянии, но имеет способность быть развитым, хотя бы до

определенных пределов. К сожалению, этому же большинству принадлежит устойчивая уверенность, что они обладают вкусом в достаточной мере, чтобы иметь право безапелляционно судить о красоте и об искусстве; будучи иногда уличенными в своем невежестве, защищаются магической обиходной формулой: «О вкусах не спорят». Это величайшее заблуждение массового сознания нанесло и постоянно наносит большой ущерб и искусству, и эстетическому опыту в целом. О «вкусах» действительно не спорят, когда речь идет о личных субъективных пристрастиях, привычках, предрасположенности организма, психики конкретного человека к тем или иным элементарным формам и способам контакта с миром, со сферой потребления в основном (иногда даже духовного или эстетического). При этом речь, как правило, идет на уровне обыденного сознания. Вам не нравится крепленое вино, но нравится сухое; не нравится Гоген, но нравится Ренуар и т. п. Здесь с вами никто и не собирается спорить о ваших личных «вкусах» в повседневной жизни и в искусстве. Однако эти «вкусы» не имеют прямого отношения ко вкусу эстетическому в собственном смысле.

Вам лично может не нравиться живопись Леонардо или Кандинского, но, если вы обладаете высоким эстетическим вкусом, вы не сможете сказать, что у того или другого из них слабая в художественном отношении живопись, и вам даже в голову не придет кощунственная мысль противопоставить им какого-нибудь Шилова или Глазунова, произведения которых лишены эстетических качеств, художественности, но потрафляют низкому вкусу масс отнюдь не своей художественностью. Ваш вкус не позволит вам это сделать, ибо он в обоих случаях дает однозначную оценку: перед вами высокохудожественная живопись, несмотря на совершенно разные внешние формы выражения Леонардо и Кандинского и на ваши личные иные пристрастия («вкусы») в живописи. И он же однозначно покажет, что в случае с другой парой упомянутых художников перед вами не художественные вещи, но маскирующиеся под них поделки, кич, не имеющий никакого отношения к эстетическому опыту. Таким образом речь идет о каком-то объективном, но практически не поддающемся описанию уровне вкуса эстетического субъекта, кото-

рым, собственно, и определяется все в эстетической сфере, во всяком случае, характер и глубина эстетического переживания, эстетического акта, эстетического события — совершенно точно и однозначно.

В любом обществе и почти в каждый период времени появляется некоторое количество талантливых и очень малое число гениальных людей, от рождения обладающих высоким или утонченно высоким эстетическим вкусом. Речь идет о крупных и выдающихся художниках во всех видах искусства, о редких ценителях искусства, прирожденных эстетях. Большинство же людей рождается только с зачатками эстетического вкуса, которые можно развить до достаточно высокого уровня, или они могут так и остаться в зачаточном состоянии. На развитие эстетического вкуса нацелено сегодня специальное направление в системах образования развитых стран мира — *эстетическое воспитание*, которое рекомендуют начинать с младенческого или даже пренатального возраста. Понятно, что не все из подвергшихся такому воспитанию станут истинными ценителями искусства или эстетическими субъектами высшего ранга, посвятившими себя целиком эстетическому опыту. Это и не требуется в нормальном гражданском обществе. Однако они будут обладать достаточным эстетическим вкусом и эстетическими навыками, чтобы регулярно в течение всей жизни, встречаясь с потенциальными эстетическими объектами, иметь возможность включаться в эстетическую коммуникацию и подпитывать себя духовно и эмоционально путем эстетических контактов с Универсумом, руководствоваться эстетическим чутьем в своей, как правило, не эстетической деятельности, т. е. превратить ее в творческую деятельность, которая сопровождается чувством радостного удовлетворения. Короче, человек, воспитанный эстетически, — это человек, имеющий потребность и умеющий сделать свою обычную жизнь существенно богаче, эмоционально насыщеннее, полнее, а в пределе и более духовной, т. е. *преобразить* ее.

Эстетически развитый человек, или потенциальный полноценный эстетический субъект, живет значительно более полной во всех отношениях и творчески активной жизнью, чем человек эстетически не развитый. Он постоянно ощущает свою укорененность

и уместность в Универсуме, получает мощную духовную подпитку от него и поэтому лишен тех комплексов неполноценности, одиночества, безысходности, бессмысленности жизни, которые так хорошо описали и изобразили философы и писатели экзистенциалисты, изучая жизнь бездуховного, безрелигиозного и не ведающего об эстетической сфере «одномерного человека» (по Г. Маркузе) техногенной цивилизации.

Понятно, что эстетический субъект имеет реальную возможность стать более полноценной, коммуникабельной, духовно и социально значимой личностью, чем его антипод. Регулярный опыт гармонических отношений с Универсумом, с природой, с самим собой закономерно приводит его и к подобным, т. е. творческим и гармонизирующим, отношениям с обществом, с себе подобными, т. е. в идеале способствует повышению нравственно-этической культуры. А все эти затертые легенды противников эстетического воспитания о нацистских и других преступниках, собирающих коллекции классической живописи или наслаждающихся музыкой Моцарта и Бетховена, здесь неуместны и неактуальны. Они совсем из другой сферы социальной действительности, и здесь я не буду на них останавливаться. Просто утверждаю: никакого отношения к тезису (или опровержению его) о том, что *истинная эстетическая культура человека способствует его нравственному совершенствованию и духовному обогащению*, они не имеют.

Тем не менее этот тезис имеет все-таки и *реальный антитезис*, которым определяется нравственный антиномизм эстетического субъекта. Приобретая опыт приобщения к истинному бытию Универсума, ощущая высочайшую ценность гармонических отношений, характеризующих полноту жизни, эстетически восприимчивый человек с особой и даже болезненной остротой начинает ощущать диссонансы, дисгармонию, абсурдность отношений людей в обыденной жизни, «неразумность», безнравственность, неестественность их обычного поведения, а часто и вредоносность их деятельности по отношению и к себе, и к своим ближним, и к обществу в целом, и к природе и т. п., острее чувствует социальную несправедливость, всяческие беззакония и недостатки государственного устройства в це-

лом. Понятно, что установить гармонические отношения с такими людьми (а их, увы, большинство в любом обществе) и при таком (реальном, современном) социальном устройстве эстетическому субъекту часто представляется невозможным. В нем возникает неприязнь (вместо любви, господствующей в сфере эстетического) к людям (нередко к человечеству в целом), которые не понимают и не желают понять, что рядом с ними, часто в их руках находится доступный почти всем опыт совсем иных, гармонических, творческих отношений, который в каких-то аспектах при общем желании мог бы быть использован и в обыденной социальной жизни для существенного преобразования (даже преобразования) ее. Эстетический субъект, будучи не понят, а то и отвергнут серой массой торгашей, дельцов и политиканов, как правило, управляющей обществом, замыкается в себе. Приобретенный им опыт полноты жизни остается только его личным достоянием, помогающим лично ему жить и выживать, но не имеющим ценности и значимости для общества. Эта реальная антиномия эстетического субъекта не снимается в сфере эстетического сознания. Здесь необходима помощь религиозного опыта, который в техногенном обществе практически сошел на нет.

Далеко не все потенциальные эстетические субъекты достигают того уровня эстетической культуры, при котором их эстетический акт доходит до полного завершения, т. е. до сущностного контакта с Универсумом, и тем более с его Первопричиной, до ощущения полноты бытия. У многих реципиентов в силу тех или иных причин он ограничивается достаточно низкими или срединными промежуточными уровнями, о чем мы еще будем иметь возможность поговорить. Здесь важно другое, что именно эти субъекты составляют основную массу потребителей искусства и именно на их неполном промежуточном опыте и при их участии складывается достаточно превратное представление об эстетическом опыте в целом и его значимости (как правило, невысокой в понимании таких субъектов) для человека и социума. Свидетельства истинных и достаточно редких эстетических субъектов до сих пор, к сожалению, остаются «гласом вопиющего в пустыне».

И последнее. Эстетический субъект и профессионал эстетик — это отнюдь не одно и то же. Эстетическим субъектом теоретически может быть любой человек, обладающий достаточно высоким эстетическим вкусом и интенцией к эстетической деятельности (восприятию или творчеству). Профессионал эстетик — это мыслитель, исследующий эстетическую сферу, т. е. представитель науки эстетики. Совершенно очевидно, что он прежде всего должен быть эстетическим субъектом, т. е. иметь личный и достаточно богатый опыт реальной эстетической деятельности, обладать высоким эстетическим вкусом, но этого отнюдь не достаточно. Кроме того, ему необходимы неплохой аналитический дар и высокий уровень знаний практической из всех сфер гуманитарной культуры в их историческом и теоретическом ракурсах (философии, религии, мифологии, искусствознания, филологии, лингвистики). Только такой исследователь может претендовать на какое-то вразумительное и адекватное слово в этой с трудом поддающейся аналитике и вербализации сфере.

3.5. Эстетический предмет

Эстетический процесс активного взаимодействия субъекта с объектом ведет к формированию того, что известный польский эстетик XX в. Роман Ингарден (1893–1970) назвал «эстетическим предметом». Так он обозначил сугубо интенциональный предмет, т. е. идеальный продукт деятельности сознания (в философском смысле), возникший в нем в процессе восприятия эстетическим субъектом эстетического объекта, или, как пишет Ингарден, предмет, формирующийся в результате эстетического переживания¹². Фактически это тот идеальный образ (*эйдос* в терминологии феноменологов, к которым принадлежал и Ингарден) эстетического объекта, возникший в духовном мире субъекта на его основе, но неидентичный ему, который реально участвует в эстетическом акте (например, акте эстетического восприятия — о нем ниже). Понятно, что «эсте-

¹² См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 123 и далее.

тический предмет» не следует смешивать с «предметом эстетики», о котором шла речь в начале книги, хотя он и входит, естественно, в качестве одного из компонентов в предметное поле нашей науки.

В случае с искусством Ингарден именно эстетический предмет называет «произведением искусства» (живописи, литературы, архитектуры) в собственном смысле слова, а не тот материальный объект (живописное полотно или архитектурное сооружение), на основе которого он возник. По Ингардену, сам материальный продукт художественного творчества — только «бытийная основа» произведения искусства, которое в своем глубинном смысле является чисто *интенциональным эстетическим предметом*, т. е. идеальным образованием («предметом эстетического чувствования»), вспыхнувшим в сознании реципиента в момент эстетического восприятия артефакта. Так понимаемое «произведение искусства» не во всем идентично реальному артефакту, его породившему¹³. Оставаясь при своем и традиционном для классической (в том числе и отечественной) эстетики понимании *произведения искусства* как прежде всего материального объекта, имеющего бытие вне субъекта, я тем не менее считаю целесообразным и продуктивным для современной эстетики использование понятия «произведение искусства» в ингарденовском смысле при разговоре об эстетической коммуникации в целом. Оно помогает уяснить некоторые сложные моменты в самих актах художественного восприятия и творчества. Очевидно, что такое неклассическое использование традиционного понятия должно всегда специально оговариваться.

Итак, эстетический предмет — это тот идеальный, как правило, образный, или эйдетический (визуальный или слуховой), продукт, который формируется в процессе эстетического переживания во внутреннем мире субъекта и как бы накладывается на реальный эстетический объект («бытийную основу», по Ингардену). Он в каких-то деталях, что хорошо и на разных видах искусства показал Ингарден, отличается от мате-

¹³ Подробнее см.: *Ингарден Р. Исследования по эстетике*. С. 122, 136–137, 147, 214–216 и др.

риального объекта, инициировавшего его появление, в сторону незначительной эстетической идеализации. В нем как бы стираются некоторые внеэстетические детали и мелочи объекта и, напротив, идеализируются качества, тяготеющие к эстетическим. В результате в сознании реципиента возникает эстетический предмет, являющийся в основном точным образом (эйдосом в платиновском смысле) воспринимаемого объекта, но несколько доработанным на основе субъективных эстетических представлений реципиента, его эстетического опыта. Это эстетический объект, опосредованный сознанием эстетического субъекта. Он более целостен и ограничен, чем инициировавший его объект, и выявляет эстетические качества объекта в более чистом виде, чем они наличествуют в его «бытийной основе». Именно в этом смысле византийские теоретики иконопочитания подчеркивали, например, что в иконе истинный образ Христа, его вневременной визуальный облик (лик) проявляется более ясно, чем он был виден в лице исторического Иисуса, подверженном всем преходящим изменениям обычного человеческого лица. Понятно, что в эстетическом предмете степень идеализации эстетического объекта значительно меньшая, чем при выявлении лика в иконописи, и тем не менее она всегда присутствует при эстетическом восприятии.

Практически параллельно с Ингарденом (возможно, при взаимном влиянии друг на друга) в те же 30–40-е годы и в близком *феноменологическом* смысле на понятии «эстетического предмета» строит свою «Эстетику» как завершение онтологии немецкий философ *Николай Гартман* (1882–1950). В его понимании эстетический предмет — это в общем случае некая *объективно* существующая целостность, состоящая из двух теснейшим образом взаимосвязанных «слоев»: 1) чувственно воспринимаемой реальности (например, весеннего пейзажа в природе или живописной картины) и 2) проступающего за ней «ирреального другого», которое тоже «существует предметно», но «является» (это именно *явление*, по Гартману) только на основе данной чувственно воспринимаемой реальности и исключительно в *акте* ее эстетического созерцания конкретным эстетическим субъектом, существует только

для него, *открывается* только ему в личном «откровении»¹⁴. Понять и объяснить смысл этого «другого», реализующегося только в сознании эстетического субъекта и обязательно (у Гартмана на этом постоянно делается акцент) доставляющего ему наслаждение, удовольствие, радость, немецкий философ затрудняется. Он предполагает, что этим «другим» могут быть некие глобальные закономерности Универсума, не выявляющиеся другим способом, например, «великий ритм всего живого в природе, который полностью господствует как в нас, так и вне нас»¹⁵. Однако в принципе это «другое», составляющее основу эстетического предмета, не поддается описанию, но функционирует только в конкретном акте эстетического созерцания.

Именно с эстетическим предметом Ингарден и Гартман связывают понятие *эстетической ценности*, полагая, что она является объективной качественной характеристикой эстетического объекта и не зависит от «вкусов» конкретных эстетических субъектов. Если ценность в философском смысле — это нечто, *сущностно значимое* для человека, то эстетическая ценность — это нечто, *эстетически значимое* для человека в указанном выше смысле *эстетического*. Традиционно эстетически ценное обозначалось в культуре, как *прекрасное*, и именно комплекс качеств объекта, вызывающих ощущение прекрасного, Ингарден прежде всего и имеет в виду, говоря об объективности эстетической ценности, актуализующейся в интенциональном эстетическом предмете. «Эстетическая ценность является особым эстетическим качественным моментом или комплексом ценностных качеств, осевших на эстетическом предмете»¹⁶. Гартман также использует для обозначения эстетической ценности категорию прекрасного, вкладывая в нее более широкий смысл, близкий к тому, что современная эстетика обозначает категорией эстетического. Понятно, что эстетическая ценность эстетического предмета не поддается вербализации, а только проявляется в конкретных

¹⁴ Подробнее см.: Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 55–59, 86, 115–193.

¹⁵ Гартман Н. Эстетика. С. 57.

¹⁶ Ингарден Р. Указ. соч. С. 397.

актах восприятия, или, согласно Ингардену, осуществляется конкретизация эстетического предмета (равно «произведения искусства»). И вот эти-то частные «конкретизации» уже существенно зависят от эстетического субъекта и ситуации восприятия, а соответственно, и степени освоения им эстетической ценности, потенциально содержащейся в эстетическом предмете. Реципиент в зависимости от уровня своей эстетической культуры может конкретизировать все эстетические качества, присущие эстетическому предмету, а может, только какую-то часть их.

Введение понятия «эстетического предмета» дает возможность более глубоко вникнуть в суть таких значимых категорий философии искусства как *художественный образ*, *художественный символ*, *художественное содержание* (подробнее о них см. гл. 12). По существу, они все относятся к многоуровневой и многомерной сфере эстетического предмета и полностью реализуются в акте эстетического созерцания. В этом разговоре мы вслед за Ингарденом и Гартманом вынуждены были постоянно обращаться к эстетическому акту, а точнее, к его главной (наряду с творчеством) составляющей *эстетическому восприятию*, существенным компонентом которого фактически и является эстетический предмет.

3.6. Эстетическое восприятие

Проблема эстетического восприятия со второй половины XIX в. стала одной из центральных в эстетике. В ее решении не без основания усматривали ключ к решению других эстетических проблем, в том числе и относящихся к предмету эстетики. В духе естественно-научного энтузиазма того времени особенно активно она разрабатывалась представителями психологического (Липпс, Фехнер, Фолькельт, Воррингер, фрейдисты, Выготский, Арнхейм и др.) и опирающегося на него феноменологического (Ингарден, Гартман, Мерло-Понти и др.) направлений в эстетике. О процессе эстетического восприятия высказано много значимых, интересных и нередко противоречивых суждений (в частности, концепции вчувствования, эмпатии, сублимации и др.),

что вполне понятно. Процесс этот не только в сущностных своих основаниях, но даже и на психологическом уровне практически не поддается более или менее основательному анализу, ибо связан с тончайшими материями духовно-психической жизни человека, которые выходят за пределы современного научного знания и не поддаются адекватной вербализации. Здесь возможны только осторожные предположения, основанные на объединении знаний психологии, философии, эстетики с попытками осмысления личного эстетического опыта и регулярными заглядываниями в области мистики и богословия, где ищущая мысль сталкивается с аналогичными проблемами.

Не вдаваясь в подробности, в самом общем плане можно указать на *четыре* достаточно явные фазы процесса эстетического восприятия. При этом я сразу хочу подчеркнуть, что они не зависят от того, что является эстетическим объектом — природный предмет, духовное образование или произведение искусства.

1. Начальная фаза, предваряющая собственно процесс восприятия, может быть условно обозначена как *эстетическая установка*. Она характеризует сознательно-внесознательную настроенность субъекта на эстетическое восприятие. Как правило, это особый волевой акт человека, специально пришедшего в художественный музей, в театр, в консерваторию, посещающего памятник архитектуры, выехавшего на природу насладиться красотой естественного ландшафта или приступающего к чтению поэзии, художественной литературы и т. п. Реципиент предварительно знает, что данные объекты обладают эстетическими качествами, и он желает конкретизировать их для себя, т. е. стать обладателем их эстетической ценности, или, как размышляет нормальный эстетический субъект, «насладиться красотой объекта», пережить некие приятные состояния, инициируемые им и т. п. У человека с достаточно высоким уровнем эстетической культуры, эстетической чувствительности эстетическая установка нередко возникает и спонтанно, без специальной настроенности, при неожиданной встрече с эстетическим объектом, как правило природным или произведением искусства. Тогда она практически совпадает со второй фазой восприятия, или с началом процесса непосредственного эстетического восприятия.

2. Эта фаза может быть обозначена как *первичная эмоция*, и характеризуется она комплексом еще не вполне определенных эмоционально-психических процессов общей позитивной тональности. Начинается первичное переживание (некая эмоциональная вспышка) того, что мы *конкретно чувственно* (т. е., как правило, визуально или аудио) вступили в контакт с чем-то неутилитарно и сущностно значимым для нас, возбуждающим радостное *ожидание* дальнейшего развития контакта в духовном направлении.

3. На следующей, *центральной* фазе возникает *эстетический предмет* в процессе его активного освоения. Мы читаем литературное произведение, слушаем музыку, смотрим театральный спектакль или кинофильм, всматриваемся в живописную картину, осматриваем архитектурный памятник или созерцаем природный пейзаж. Эта фаза для каждого типа эстетического объекта имеет свои особенности¹⁷ (для произведений искусства мы рассмотрим их подробнее при разговоре о *художественном образе и символе* — гл. 12), но сущность ее остается одной и той же. Идет активный процесс контакта субъекта и объекта, начальная стадия активного созерцания субъектом объекта, в результате которого субъект практически полностью отрешается от всего побочного, не имеющего отношения к данному процессу эстетического восприятия. Он как бы выключается на какое-то время (которое физически может измеряться секундами, минутами или часами, но субъект уже этого не замечает; физическое время утрачивает для него свою актуальность) из обыденной жизни. Не теряя ощущения ее наличия и своей принадлежности к ней, а также своего участия в эстетическом акте, он реально *переживает* совершенно иную жизнь. Каждый конкретный акт эстетического восприятия — это целая и целостная, особая и неповторимая жизнь для субъекта восприятия, протекающая в своем пространственно-временном континууме, не коррелирующем и несоизмеримом с физическим континуумом, в котором он реально находится.

¹⁷ Многие из них в феноменологическом ключе подробно рассмотрены (для литературы, архитектуры, живописи, музыки) в указанных выше работах Ингардена и Гартмана.

Физически акт восприятия может протекать и несколько секунд (хотя обычно для него требуется значительно большее время), но если это полноценный эстетический акт со всеми его фазами, то субъект восприятия переживает его как полноценную, насыщенную, чисто духовную жизнь, протекающую в каком-то своем измерении, которое не зависит от физического времени, пространства и других факторов. В какой-то мере, и об этом не раз писали эстетики и психологи, эта фаза может быть уподоблена сновидению, когда за мгновение до пробуждения спящий может пережить длительный отрезок какой-то другой жизни, наполненный многими событиями, ощущая в то же время каким-то периферийным сознанием, что все это вершится с ним во сне.

Эта фаза может быть обозначена как *эстетически-психическая* или *духовно-эстетическая*. В душе реципиента интенсивно возникают и динамически развиваются всевозможные *образные* процессы, непосредственно инициированные конкретным объектом восприятия и возбудившие его ответную душевно-духовную деятельность, обусловленную уровнем его эстетической культуры, ассоциативно-синестезическим опытом, состоянием его души на момент восприятия, ситуацией восприятия, другими субъективными моментами. Идет динамическая конкретизация эстетического предмета, когда реципиент реально переживает состояния, ситуации, перипетии, образные картины, непосредственно связанные с данным объектом, им порожденные. Переживает красоту или возвышенность пейзажа, следит за развитием музыкальной темы, сопереживает героям литературной или театральной драмы и т. п. Обо всех этих вещах писали и пишут многие эстетики и искусствоведы, опираясь, как правило, на свой личный эстетический опыт.

Это наиболее доступная для достаточно широкого круга реципиентов фаза эстетического восприятия. Многие на ней и останавливаются, ибо уже здесь испытывают достаточно высокое *эстетическое удовольствие*, длежащее на протяжении практически всего акта восприятия, и полагают, укрепляемые в этом некоторыми эстетиками, искусствоведами и критиками, что собственно к ней и сводится весь эстетический акт и процесс восприятия произведения искусства. Однако это не так. Всякий человек с достаточно высоко

развитым и, более того, натренированным, — здесь необходим или желателен именно особый тренинг восприятия, — эстетическим чувством знает, что за этой фазой следует еще более высокая, которую можно назвать *эстетическим созерцанием*, употребляя термин «созерцание» в том углубленном смысле, который вкладывают в него обычно мистики, говоря о *vita contemplativa* (жизни созерцательной).

Здесь мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что именно эта, третья фаза является *центральной*, основной и совершенно полноценной в эстетическом опыте. Только качественные в художественном отношении произведения приводят реципиента с развитым или высокоразвитым эстетическим вкусом к этой фазе. Фактически на нее в основном ориентировалось все высокое искусство, и ради нее люди стремятся в музеи, концертные залы, театры и т. п. Эта фаза имеет много своих подуровней, на одних из которых получают эстетические радости люди средней эстетической восприимчивости, среднего эстетической подготовки, на других эстетствуют реципиенты с самым изысканным вкусом. Именно последние при контакте с шедеврами могут достичь следующей, четвертой фазы эстетического восприятия, но это случается и с ними нечасто. Обычно же и они вполне удовлетворяются главной, третьей фазой.

Существенным содержательным компонентом третьей фазы эстетического восприятия является *рецептивная герменевтика* — осмысление произведения искусства в момент его восприятия. Нужно различать два вида герменевтики искусства — *профессиональную герменевтику*, которой занимаются искусствоведы, литературоведы, художественные критики, и *рецептивную*, которая присуща практически любому процессу эстетической восприятия — именно его третьей фазе. Это интеллектуальная составляющая третьей фазы.

Духовно-эстетический этап эстетического восприятия с самого начала сопровождается своеобразным интенсивным герменевтическим процессом в сознании реципиента — осмыслением, интеллектуальной *интерпретацией* воспринимаемого произведения. Он вольно или даже невольно стремится понять, осмыслить, истолковать, *что же он такое видит, воспринимает, что*

означает увиденное в произведении искусства, *что* оно изображает и выражает, *что* вызывает в нем бурю чувств, эмоций и этих самых размышлений. Эти *что*, как, зачем, для чего бесконечной чередой и часто независимо от его воли возникают в сознании реципиента, и он нередко совершенно спонтанно отвечает себе на эти вопросы (точнее, ответы формируются сами где-то в глубинах психики, возбужденной процессом эстетического восприятия, и возникают в сознании), т. е. занимается, сам того часто не подозревая, именно герменевтикой (дословно — толкованием) воспринимаемого произведения.

Понятно, что этот герменевтический процесс является существенной и органической частью восприятия подавляющего большинства произведений искусства, особенно литературоцентристских видов и «предметной», т. е. изоморфной, живописи. Пожалуй, только восприятие нетематической музыки да абстрактной живописи обходится у подготовленного реципиента без этого герменевтического процесса.

Одна краткая иллюстрация к сказанному.

Фильм «Иллюзионист» (1984) известного голландского режиссера Йоса Стеллинга — сильной в художественном плане творческой личности, хорошо чувствующей какую-то глубинную метафизику (или архетику) голландцев, восходящую к Брейгелю, Босху и другим крупным художникам «золотого века» нидерландской живописи. Характерной чертой его стилистики является акцентанция чисто художественными средствами кино странности, абсурдности, аномальности человеческого бытия, жизни, поведения как главных доминант. Его герои, как правило, не от мира сего: одинокие, замкнутые в себе натуры, юродивые и отшельники XX в. При этом Стеллинг — истинный поэт кинематографа. Он работает в основном чисто кинематографическими средствами: цветом, светом, кадром, ракурсом, пластикой движения камеры, кинематографической музыкальностью и пластичностью.

При просмотре фильма «Иллюзионист» рецептивная герменевтика начинает работать с первых кадров и продолжается долго по окончании просмотра. Фильм имеет ярко выраженный притчево-символический характер. Показана жизнь семейства недоумков: отец —

странный старик в инвалидной коляске, мать, на которой держится все хозяйство, вроде бы только с небольшим «приветом», и три здоровяка сына-недоумка, к тому же практически слепые — носят очки с толстыми линзами, только через них и видят внешний мир, но частенько лишаются их (сознательная игра режиссера со снятием-потерей-отыскиванием-надеванием их длится на протяжении всего фильма) и погружаются в какую-то только им доступную крошечность (абстракцию бытия). Фильм просто рассчитан на рецептивную герменевтику. Великолепно выполнен чисто кинематографическими художественными средствами, но явно тяготеет к рациональному расшифровыванию (предельно герметичен) чего-то, скрытого за ними, и при этом полностью лишен словесного ряда. Герои не говорят вообще, между собой общаются мимикой, жестикующией или нечленораздельным мычанием. Между тем сюжет его прост и вполне понятен: один из сыновей стремится стать иллюзионистом, творить фокусы по примеру настоящего иллюзиониста, как-то посетившего их деревню, и кое-что ему удастся.

Фильм построен так, что практически каждый его момент (кстати, все кадры прекрасно выстроены композиционно, все вершится в каких-то фантазмогорических декорациях — жилище семейки, на фоне чудесных пейзажей, в сопровождении светлой, прекрасной музыки — музыкальная партитура фильма просто великолепна и существенно по контрасту усиливает абсурд происходящего) автоматически включает наш герменевтический механизм, требует толкования, объяснения, расшифровки. В нем сразу всплывает много каких-то почти рационально прочитываемых символов. Один из таких символов этой насыщенной абсурдными моментами и в целом абсурдной ленты — мир трудно осмысляемых иллюзий, в котором живут все герои. Об этом свидетельствуют и странная архитектура их дома-объекта, и его интерьеры с обилием каких-то диковинных вещей, и их действия (абсурдные перформансы), и какой-то несусветный самодельный велослет, и другие абсурдные поделки, похожие на арт-объекты современного актуального искусства; но и прекрасные пейзажи, удивительной красоты небо, тонкая музыкальная палитра, особая, ракурсно четко выверенная

сосредоточенность камеры на фигурах героев, их идиотических лицах-масках, на их очках, нелепом, шутовском одеянии, их действиях, на отдельных предметах и т. п. Еще более глубокий символ — идиотизм человеческого бытия вообще (идиотичны и все остальные, якобы нормальные второстепенные персонажи фильма), его абсурд; мир — это скрытая психушка или театр наивных монстриков и жестоких (в нашем понимании, ибо сами они этого не понимают, естественно!) клоунов. Абсурд как норма жизни. Реальное убийство, совершенное в театрализованной среде, — игра, иллюзионистский фокус и т. д. и т. п.

Это общие, так сказать, глобальные моменты толкования, а в процессе просмотра мгновенно возникают, переплетаются с другими и с невербализуемыми эмоционально-душевными актами восприятия многие локальные смыслы и символические мерцания сознания, которые складываются в общую эмоционально-эстетическую симфонию восприятия этого интересного в художественном отношении фильма. Понятно, что подобные фильмы, как и вообще все настоящие произведения развивающихся во времени искусств, необходимо смотреть по многу раз. Это приходится проделывать и с великими произведениями живописи и пластики, а уж кино, театральные спектакли, оперы, симфонии и т. п. просто необходимо для полноценного эстетического восприятия смотреть и слушать неоднократно. Понятно, что в этом случае и рецептивная герменевтика будет всегда как-то меняться и, несомненно, углубляться, составляя существенный и очень значимый для реципиента компонент третьей фазы эстетического восприятия.

4. Следующая, четвертая, самая высокая фаза является и самой труднодоступной. Ее редко достигают даже тонкие ценители искусства, обострившие свой вкус эстеты высочайшего уровня восприимчивости. Она является *идеалом* эстетического опыта, хотя и вполне достижима при определенных условиях. И реципиент, однажды достигший ее, навсегда поражается открывшимися ему духовными перспективами, постоянно стремится к ней, но нечасто, увы, поднимается до нее.

На этой уже чисто *духовной* фазе эстетический субъект отрешается от конкретно-эстетической образ-

ности третьей фазы, от конкретных эмоционально-психических переживаний, от конкретного эстетического предмета, — от любой интенциональной конкретики и воспаряет в то высшее состояние неопишемого *наслаждения*, которое со времен Аристотеля называют эстетическим *катарсисом* (см. гл. 3.7) и которое фактически не поддается словесному описанию. Именно здесь субъект восприятия и вступает в сущностный контакт с Универсумом или даже с его Первопричиной, достигает безграничной полноты бытия, ощущает себя причастным к вечности.

Переживая, видимо, нечто подобное в конкретных погружениях в эстетический опыт, Ингарден пытался описать это состояние в рамках своей феноменологической методологии как «открытие», «выявление» такого «качественного ансамбля», о существовании которого мы даже не предполагали, не могли себе его представить¹⁸. Эстетическое созерцание в какой-то мере можно, видимо, сравнить и с актом медитации некоторых духовных практик, однако в нашем случае субъект восприятия никогда не утрачивает ощущения своего реального Я, с которым происходят некие позитивные метаморфозы, инициированные эстетическим объектом, содержащимися в нем эстетическими качествами. Этой фазы реципиент достигает чаще всего при восприятии музыкальных произведений, храмовых интерьеров, шедевров живописи.

Что-то очень близкое к двум последним фазам эстетического восприятия удалось выразить в изысканных художественных образах Герману Гессе в символическом рассказе об эстетическом восприятии «Ирис». Вероятно, именно переживания духовно-эстетической фазы легли в основу описания процесса всматривания мальчика Ансельма в цветок ириса. «И Ансельм так любил его, что, подолгу глядя внутрь, видел в тонких желтых тычинках то золотую ограду королевских садов, то аллею в два ряда прекрасных деревьев из сна, никогда не колышимых ветром, между которыми бежала светлая, пронизанная живыми, стеклянно-нежными жилками дорога — таинственный путь в недра. Огромен был раскрывшийся свод, тропа терялась среди золотых

деревьев в бесконечной глубине немыслимой бездны, над нею царственно изгибался лиловый купол и осенял волшебной-легкой тенью застывшее в тихом ожидании чудо»¹⁹.

А нечто приближающееся к эстетическому созерцанию описывает уже взрослому Ансельму его странная подруга Ирис: «Со мною так бывает всякий раз... когда я нюхаю цветок. Каждый раз моему сердцу кажется, что с ароматом связано воспоминание о чем-то прекрасном и драгоценном, некогда принадлежавшем мне, а потом утраченном. И с музыкой то же самое, а иногда со стихами: вдруг на мгновение что-то проблеснет, как будто ты внезапно увидел перед собой в глубине долины утраченную родину, и тотчас же исчезает прочь и забывается. Милый Ансельм, по-моему, это и есть цель и смысл нашего пребывания на земле: мыслить и искать и вслушиваться в дальние исчезнувшие звуки, т. к. за ними лежит наша истинная родина»²⁰.

И все эти предельно эстетизированные образы ориентированы у Гессе на утверждение глобального символизма земного бытия человека, к которому с иной стороны на самой заре христианства пришли уже первые отцы христианской Церкви²¹. Гессе интерпретировал христианский символизм в художественно-романтическом ключе: «Всякое явление на земле есть символ, и всякий символ есть открытые врата, через которые душа, если она к этому готова, может проникнуть в недра мира, где ты и я, день и ночь становятся едины. Всякому человеку попадают то там, то тут на жизненном пути открытые врата, каждому когда-нибудь приходит мысль, что видимое есть символ и что за символом обитают дух и вечная жизнь»²². Возникнув в религиозной сфере на заре христианской культуры, это понимание на ее закате конкретизируется в чисто эстетической сфере.

Все основные фазы эстетического восприятия сопровождаются эстетическим *удовольствием*, интенсивность которого постоянно нарастает и достигает неопи-сываемой, взрывной силы на четвертой фазе — *эстети-*

¹⁹ Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. СПб., 1994. С. 113.

²⁰ Там же. С. 120.

²¹ Подробнее см.: Бычков В.В. Эстетика отцов Церкви. М., 1995.

²² Гессе Г. Собр. соч. Т. 1. С. 116.

ческого наслаждения, после чего субъект, психически нередко обессиленный концентрированным опытом переживания, но духовно обогащенный и счастливый, возвращается из своего эстетического паломничества к обыденной действительности с убеждением, что есть нечто, значительно превышающее ее в ценностном отношении, и пониманием, что и без нее (обыденной действительности) жизнь человеческая, увы, невозможна.

Эстетическое удовольствие, сопутствующее процессу эстетического восприятия и свидетельствующее о том, что он состоялся, имеет разную степень интенсивности в зависимости от эстетического объекта, состояния эстетического субъекта на момент восприятия, от фазы восприятия. Естественно, что уровень этого удовольствия не поддается никакому измерению и оценивается сугубо субъективно. Можно только констатировать, что от второй ступени к четвертой эта интенсивность постоянно нарастает и что на второй и особенно третьей ступенях она достаточно стабильна и как бы относительно длительна (хотя временные характеристики здесь уже могут употребляться только метафорически), а на последней ступени достигает пикового значения в эстетическом наслаждении. Поэтому и термины для этого состояния имеет смысл употреблять разные, исходя из их глубинного, интуитивно ощущаемого смысла: для второй и третьей ступеней корректнее говорить об эстетическом *удовольствии*, *духовной радости*, а для стадии завершения эстетического созерцания — об эстетическом *наслаждении*, как не только количественно, но и качественно иной ступени состояния восприятия.

Еще раз подчеркну, эстетическое удовольствие и его высшая фаза эстетическое наслаждение, необходимо сопровождающие эстетическое восприятие²³, не

²³ Напомню, что от Канта до Н. Гартмана в эстетике общим местом стало понимание эстетического удовольствия, наслаждения, особой радости в качестве главного свидетельства реальности эстетического акта, наличия эстетической ценности. Гартман, к примеру, опираясь на Канта, не устает утверждать, что наслаждение является важнейшим компонентом эстетического восприятия, свидетельствующим о том, что «чувственное созерцание внутренне озаряется сверхчувственным созерцанием» (Указ. соч. Т. 38); что «наслаждение есть единственный фактор, обнаруживающий

являются главной целью этого восприятия и эстетического акта в целом, хотя нередко выступают существенным стимулом для начала этого процесса. Память о них обычно служит импульсом для новой эстетической установки, влекущей человека в художественный музей, в консерваторию или просто на прогулку по живописным местам. Главную цель эстетического акта составляет его конечный этап — *эстетическое созерцание*, о котором многие реципиенты даже и не знают, но внесознательно стремятся к нему, ощущая его сильный магнетизм на протяжении всего процесса эстетического восприятия, даже если он ограничивается только духовно-эйдетической фазой. По-иному цель эстетического акта (восприятия) можно обозначить и как *актуализацию эстетической ценности*, жизненно необходимой человеку для полной реализации себя в мире в качестве свободной и полноценной личности.

Для достижения четвертой фазы эстетического восприятия необходимо наличие по крайней мере трех факторов эстетического опыта.

1. *Наличие высокохудожественного произведения, практически художественного шедевра.* При этом очевидно, что объективных критериев определения шедевра вроде бы и нет и при этом они тем не менее есть, хотя и слабо поддаются вербализации. Шедевр *онтологически* значим. Нельзя по пунктам перечислить все его характеристики, но его можно сразу узреть и узнать человеку с развитым эстетическим вкусом. Этому, конечно, помогает и длительная, как правило, историческая жизнь шедевра, в процессе которой он как бы сам утверждает себя в своем онтологическом статусе, точнее — *являет* себя в контакте с несколькими поколениями духовно и эстетически развитых реципиентов; постепенно *проявляет* выраженную в нем только его *художественными средствами* некую объективную *ценность*, индивидуальный и неповторимый *эйдос* бытия. Тем самым он осуществляет *реальное* приращение бытия, что сумела понять только эстетика и философия искусства XX в.

ценность в эстетическом строении акта, то есть через него и только через него именно в форме наслаждения дается нам красота как таковая» (с. 121; ср. с. 105 и далее).

Эстетики и мыслители по-разному пытались назвать эту интуитивно ощущаемую особенность шедевра. Русский мыслитель XX в. Иван Ильин, например, обозначал ее как «художественный предмет», понимая под ним некую индивидуальную субъективную духовность, оптимально выражающую художественными средствами объективную духовную сущность предмета, природы, человека, Бога²⁴. Интуитивно к этому часто в мучительных поисках стремились многие художники, поэты, музыканты, о чем свидетельствуют их дневники, письма, другие тексты. Алексей Лосев пытался выразить истинную суть художественной формы (идеальной, т. е. шедевальной) через антиномику образа и первообраза, имея в виду такое выражение первообраза в образе, которое подразумевает, что этот первообраз сам является производной данного образа, существует (открывается) только в нем и на его основе. Кандинский писал о самовыражении в произведении искусства через художника объективно бытийствующего Духовного и т. д. и т. п.

История эстетической мысли показывает, как трудно вербализовать сущность аутентичного процесса художественного выражения, при котором только и возникает художественный шедевр — такой *объективный квант* особого бытия, который является актуальным для высокоразвитых эстетических субъектов многих поколений и даже различных этносов, т. е. может привести их к четвертой фазе эстетического восприятия, открыть им нечто сущностное в бытии Универсума, органично включающего в себя и их самих. Шедевр являет собой такой специфический, эйдетический и энергетический квант бытия, который выражает один из бесчисленных аспектов его сущности, т. е. содержит потенциальную возможность для адекватного (об этом ниже) эстетического субъекта через конкретно чувственное восприятие этого шедевра достичь полноты бытия, медитативно-созерцательного состояния самого высокого уровня.

И сегодня нам известен относительно небольшой круг общепризнанных шедевров мирового искусства, включая первую треть или даже половину XX в. При

²⁴ Подробнее см.: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. С. 364 и далее.

этом членораздельно сказать, почему тот или иной шедевр является таковым, практически невозможно, хотя люди, обладающие высоким художественным вкусом, могут почти безошибочно перечислить эти шедевры. Однако и здесь совпадающих до нескольких названий рядов не получится. Будет активно вмешиваться субъективный фактор. Тем не менее на уровне некоей общепризнанной в художественно-эстетическом сообществе профессионалов и ценителей искусства интуитивной конвенции такой ряд, во всяком случае для классического искусства, включая начало XX в., мы имеем.

2. Наличие высокоразвитого эстетического субъекта, т. е. субъекта, способного в процессе эстетического восприятия достичь четвертой фазы.

3. Наличие установки на эстетическое восприятие и возможности ее реализации, т. е. благоприятной ситуации восприятия, когда эстетический субъект настроен только на это восприятие, его не отвлекают какие-то повседневные заботы, посторонние идеи, соматические или душевные боли, хруст поедаемых хлопьев в кинотеатре или театре, болтовня посетителей или мудрствования экскурсоводов в музее и т. п.

Теоретически этого достаточно для достижения четвертой фазы эстетического восприятия, но практически все значительно сложнее. Особенно с первым и третьим факторами. Второй вроде бы более или менее объективен. Что есть, то есть. А вот общепризнанный, объективно явленный шедевр далеко не всякого реципиента, отвечающего второму и третьему факторам, может привести в состояние четвертой фазы эстетического восприятия — к эстетическому созерцанию. Он должен быть *шедевром* и для него лично, его шедевром.

Для пояснения этой мысли лучше всего обратиться к примерам из личного опыта. Так, я хорошо *знаю*, что Дюрер — художник шедевральное уровня. Однако ни с одним из его произведений (за исключением некоторых автопортретов, да и то только до третьей фазы) у меня не происходит полноценного эстетического восприятия. Я не дохожу даже до третьей фазы, хотя и *знаю*, что имею дело с шедеврами. То же самое с «Сикстинской мадонной» Рафаэля из Дрезденской галереи. Прекрасная работа, но я застреваю при ее восприятии где-то на

третьей фазе. Никакого катарсиса, эстетического созерцания никогда при ее самом благонаправленном, длительном и нередком (только в 1975 г. я прожил в Дрездене три недели и почти каждый день бывал в галерее) восприятию я не испытывал. А ведь это общепризнанный шедевр! Просто это не мое произведение. Для полноценного эстетического восприятия шедевр должен быть еще *моим*, коррелировать с какими-то не постигаемыми мной на разумном уровне внутренними компонентами моего духовно-душевного мира. И у каждого из высоко развитых в эстетическом отношении субъектов в ряду мировых шедевров есть свои личные шедевры. Только при их созерцании в редкие счастливые мгновения жизни он может достичь высот эстетического восприятия. Однако! Существенно и другое. Иногда и явные нешедевры, но просто добротные произведения высокого художественного уровня могут приводить того или иного реципиента при наличии факторов 2 и 3, естественно, к четвертой фазе эстетического восприятия. В эстетическом восприятии очень многое зависит от субъекта восприятия и конкретной ситуации восприятия. Иногда и слабые в художественном отношении вещи в какой-то ситуации восприятия могут произвести на эстетически высокоразвитого человека сильное воздействие, даже привести его к четвертой фазе эстетического восприятия, к художественному катарсису.

3.7. Катарсис

Значимой эстетической категорией, имеющей непосредственное отношение к сущности эстетического, эстетического опыта, к его предельной реализации — *эстетическому созерцанию*, является *káтарсис* (древнегреч. katharsis — очищение). Так в эстетике обозначается высший, или оптимальный, духовно-эмоциональный или чисто духовный результат эстетического отношения, эстетического восприятия в целом, эстетического воздействия искусства на человека, которым завершается эстетическое созерцание.

Термин в его эстетическом смысле возник еще в античной культуре. Пифагорейцы разработали тео-

рию *очищения* души от вредных страстей (гнева, вожделения, страха, ревности и т. п.) путем воздействия на нее специально подобранной музыкой (так называемая *этическая* функция музыки — воздействие на «этнос» — характер, эмоциональный настрой, образ поведения и т. п. — человека). Существовала легенда, что Пифагору удавалось с помощью музыки «очищать» людей не только от душевных, но и от телесных недугов. Авторы античных «Риторик» полагали, что катартическим воздействием обладает и искусство слова. Платон не связывал катарсис с искусствами, понимая его как очищение души от чувственных устремлений, от всего телесного, затеняющего и искажающего красоту идей. Платоновское понимание катарсиса получило дальнейшее развитие у Плотина, а затем в патристике и в средневековой мистике и эстетике, особенно в интериорной эстетике аскетизма византийских монахов, где так обозначалась одна из высших ступеней мистического восхождения человека к Богу²⁵.

Непосредственно к искусству понятие катарсиса применил Аристотель. В «Политике» он писал, что под действием музыки и песнопений возбуждается психика слушателей, в ней возникают сильные аффекты (жалости, страха, энтузиазма), в результате чего слушатели «получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием...». В «Поэтике» он показал катартическое действие трагедии, определяя ее как особого рода «подражание... посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха *очищение* подобных аффектов»²⁶. Неясность смысла этой формулировки вызвала многочисленные комментарии в литературе XVI—XX вв. Одни толкователи понимали катарсис как очищение страстей (от крайностей и чрезмерностей), другие — как очищение от страстей, т. е. полное устранение их.

В эстетике Возрождения имело место как «этическое» понимание катарсиса, так и гедонисти-

²⁵ Подробнее см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 508 и далее.

²⁶ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 56.

ческое. У теоретиков классицизма преобладал рационалистический подход. П. Корнель считал, что трагедия, показывая, как страсти приводят людей к несчастьям, заставляет разум человека стремиться к сдерживанию их. По Лессингу, напротив, катарсис ведет к возбуждению страстей, которые стимулируют социальную активность человека, «превращают страсти в добродетельные наклонности». Гете понимал катарсис как процесс восстановления с помощью искусства разрушенной гармонии духовного мира человека. У Фрейда термин «катарсис» означал один из методов психотерапии, направленный на высвобождение энергии вытесненных инстинктов и влечений, в том числе и с помощью искусства. Б. Брехт понимал аристотелевский катарсис как некое «омовение», совершаемое «непосредственно ради удовольствия». Сам он разработал в теории драмы иное понимание катарсиса — как возникшего на путях художественного «отчуждения» и потрясения некоего направляемого разумом действия, нацеленного на позитивное преобразование человека и в конечном счете способствующее социальному прогрессу.

В отечественной эстетике понимание катарсиса как завершающей стадии психического процесса, лежащего в основе эстетического восприятия искусства, обосновал психолог Л.С. Выготский в книге «Психология искусства» (1925). Воздействуя на психику человека, произведение искусства, по его мнению, возбуждает «противоположно направленные аффекты», которые приводят «к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции»²⁷.

Особое внимание катарсису, как «всеобщей эстетической категории», вскрывающей сущность эстетического, уделил Д. Лукач («Своеобразие эстетического», гл. 10). В контексте своей эстетики, базирующейся на «теории отражения», он выдвигает

на первый план социально-нравственное значение катарсиса. Эстетическое (которое для Лукача неразрывно связано с социальным и этическим) значение трагедии он видит «в той правде жизни, которую, очищая и возвышая ее, отражает искусство»; «кризис, вызываемый катарсисом у воспринимающего искусство, отражает самые существенные черты подобных же ситуаций в жизни». При этом в жизни речь всегда идет об этических проблемах, поэтому они составляют, по Лукачу, «ядро эстетического переживания», а эстетический катарсис играет важнейшую роль «в нравственном урегулировании человеческой жизни»²⁸.

Внутреннее потрясение, просветление, состояние удивительной легкости и духовное наслаждение, которые характеризуют феномен катарсиса и во многом близки к состояниям мистического катарсиса и экстаза как этапам на путях мистического опыта, свидетельствуют о более глубоком духовном опыте, чем психофизиологические процессы в человеке, высокие эмоциональные состояния или интенции к социально-нравственному совершенствованию. Наряду со всеми этими сопутствующими моментами в катарсисе выражается самая суть эстетического опыта как одного из путей приобщения человека к Универсуму. Катарсис — реальное свидетельство *осуществления* в процессе эстетического восприятия *контакта* между человеком и плеромой духовного бытия, сущностной основой космоса, *переживания* человеком реальности события его *гармонии* с Универсумом, причастности к полноте бытия.

Принципиальный отказ *пост-культуры* (см. о ней в гл. 13.1.1) от эстетического, от художественно-эстетического измерения в искусстве (в современных арт-практиках) фактически закрывает для ее субъектов и катартический путь в сферы Духа, прорыв материальной оболочки бытия, на что, собственно, современное «актуальное искусство» и не претендует, ограничив свое онтологическое пространство телом и телесностью, вещью и вещьностью. Для него сохраняются только физиологический или психофизиологический аспекты катарсиса.

²⁸ Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 2. М., 1986. С. 428.

3.8. Эстетический опыт

По необходимости мне уже пришлось часто употреблять понятие *эстетического опыта*, и время сказать о нем несколько подробнее. Эта категория используется в двух тесно связанных между собой смыслах. Она означает:

а) особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности и специфическое невербализуемое «*знание*», приобретенные эстетическим субъектом в процессе его предшествующего художественно-эстетического развития (как онто- и филогенетического, так и духовного и социокультурного), т. е. опыт в прямом смысле слова (как опытность) и

б) конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или/и творчества), вершащийся *hic et nunc* (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», эстетической опытности. В наиболее общем плане так обозначается некая двуединая процессуальная целостность, включающая в себя оба указанных интенциональных состояния.

Эстетический опыт — это сложное, не поддающееся вербализации духовно-чувственное «образование», имеющее как статическую, при этом постоянно прирастающую, так и процессуально-динамическую компоненты. Он может быть осмыслен и как совокупность неутилитарных интуитивных отношений субъекта к действительности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и т. п. характер. При этом можно говорить как об опыте отдельной личности, так и об опыте, характерном для конкретных социальных образований определенных этапов культуры. Эстетический опыт в конечном счете помогает человеку обрести свое место в Универсуме, ощутить себя органической частью природы, не сливающейся с ней, но обладающей своей личностной самобытностью и свободой в общей структуре бытия.

Феноменологический аспект эстетического опыта основательно исследовал французский эстетик

М. Дюфрен в своем двухтомном труде «Феноменология эстетического опыта» (1953); он относил эстетический опыт исключительно к искусству, художественному освоению действительности и видел в нем «начало всех путей, которыми проходит человечество». Он был убежден, что только эстетический опыт делает человека полноценным человеком, порождая из себя познавательные и нравственные отношения, гармонизируя в человеке все противоположные интенции и примиряя его с внешним миром, выявляя сущностные основания бытия на каком-то глубинном, не поддающемся вербализации уровне.

3.9. Эстетическое сознание

Чисто духовную составляющую эстетического опыта обозначают как *эстетическое сознание*, имея в виду совокупность рефлексивной вербальной информации, относящейся к сфере эстетики и эстетической сущности искусства, плюс поле духовно-внесознательных, как правило, невербализуемых или трудно вербализуемых процессов, составляющих сущность эстетического опыта (человека или определенной социокультурной общности), эстетического отношения, эстетического события. Эстетическое сознание является необходимым компонентом человеческого сознания, человека как *homo sapiens*. Однако в силу крайне сложной его структуры и выполняемых функций оно долгое время не выходило на уровень философской рефлексии.

Элементарный эстетический опыт был с древности присущ человеку и находил сначала только конкретно-чувственное выражение в зачаточных формах древнего искусства, украшениях тела, предметов обихода, оружия, в культовых обрядах, плясках, ритмической организации труда и т. п. Неразрывна с ним была и интуитивная эстетическая оценка на основе еще слабо развитого чувства не-только-чувственного удовольствия/неудовольствия. На более поздних этапах культуры — в древних цивилизациях Востока и в античной Европе начинается осмысление отдельных компонентов эстетического

опыта и соответственно эстетического сознания, появляется специальная терминология для их обозначения (прежде всего термины *красота, прекрасное, гармония, порядок, возвышенное* и др.), которая в дальнейшем составила основу категориального аппарата науки эстетики. Однако вербально-рефлексивный уровень эстетического сознания до сих пор остается недостаточно развитым для адекватного выражения и описания его сущности — тех глубинных духовных процессов, которые, собственно, и составляют его основу. Именно они активно функционируют в процессе эстетического восприятия и творчества, особенно в фазах *духовно-эйдетической* и *эстетического созерцания*, получают на этих этапах приращение эстетического «знания», новой духовной энергетики и приводят эстетический субъект в состояние духовного наслаждения, к катарсису, но не поддаются достаточно точной вербализации и формализации.

3.10. Эстетическая культура

Под *эстетической культурой* понимается вся совокупность феноменов, институтов, практик, поведения, мироощущения, текстов, так или иначе относящихся к актуализации, реализации, фиксации *эстетического опыта* человечества определенного этапа культурно-исторического бытия или отдельного человека. В узком смысле «эстетическая культура» может означать и уровень эстетического воспитания, образования, вкуса конкретной личности. Наиболее полное воплощение эстетическая культура получает в *художественной культуре* (совокупности всех искусств) своего времени, тем не менее ее аура охватывает практически все основные сферы жизни и особенно творческой деятельности человека. Поэтому историческая классификация эстетической культуры фактически совпадает с классификацией истории искусства, но охватывает более широкий круг явлений культуры и практического опыта человека, чем искусствоведение. Эстетическая культура является одним из главных объектов науки *эстетики*.

Современная наука употребляет и понятие «художественно-эстетическая культура». В этом случае речь идет не обо всей эстетической культуре и не о всех явлениях искусства того или иного этапа культуры, но только об *эстетически значимом ядре* (или поле) художественной культуры, т. е. только о совокупности собственно художественных феноменов искусства, в то время как понятие «художественная культура» традиционно охватывает все поле искусств, включая и их внехудожественные, внеэстетические компоненты.

3.11. Эстетическое воспитание

Логическим заключением из всего сказанного о сфере эстетического и ее важнейшей роли, функциях и значимости для человека и человечества в целом должен стать вывод о значимости и необходимости *эстетического воспитания* человека. Сегодня проблема эстетического воспитания, разработка его методов и методик стала одной из главных проблем и задач в системе воспитания и образования всех развитых государств мира и многих международных организаций. В них существуют специальные институты и учреждения, которые профессионально занимаются этим вопросом как в теоретической плоскости, так и на практическом уровне. Здесь следует отметить только главное. *Эстетическое воспитание* — это целенаправленное развитие эстетического вкуса и творческих (особенно в художественно-эстетической сфере) способностей и склонностей каждого конкретного человека начиная с самого раннего возраста. Зачатки эстетического вкуса и интенции к творческой неутилитарной прежде всего деятельности — врожденный дар практически каждому человеку. Однако у большинства людей они находятся действительно в зачаточном состоянии и требуют активного развития и соответствующей ориентации.

Этим и призвана заниматься система эстетического воспитания, которая фактически должна пронизывать всю систему воспитания и образования человека от самого раннего возраста до зрелого. Идеально человек должен всю жизнь находиться как бы в ауре системы эстетического воспитания. В детстве воспитанием его вкуса на эс-

тетически качественных образцах игрушек, книжек, игр, кино и телепередач, высокохудожественных произведений искусства должны заниматься родители и воспитатели детских учреждений (начиная с яслей и детского сада). В юности при правильном детском воспитании человек сам начинает тянуться (испытывает потребность) к настоящим эстетическим (художественным) ценностям, к их восприятию и даже созданию. Здесь целенаправленное воспитание со стороны педагогов начинает дополняться самовоспитанием. И если на ранних этапах жизни воспитателям удалось поднять вкус и творческие интенции ребенка до достаточно высокого уровня, эстетический опыт становится его естественной потребностью, и у него возникает стабильное желание к постоянному эстетическому самосовершенствованию. На этом этапе эстетическое воспитание перерастает в эстетическое самовоспитание, которое продолжается у эстетически развитого человека практически на протяжении всей его жизни, ибо не имеет верхнего предела.

Понятно, что и множество социальных институтов, так или иначе связанных с эстетической сферой, — музеи, выставки, библиотеки, театры, кинопрокат, организация среды обитания, дизайн, градостроительная деятельность и т. д. и т. п. на протяжении всей жизни человека влияют (иногда очень активно) на его эстетическое воспитание, развитие (или, наоборот, притупление, искажение) его эстетического вкуса, которым в конечном счете и определяются эстетический опыт человека, его способности и возможности приобщаться к эстетическим ценностям.

Контрольные вопросы

1. Каково основное содержание категории эстетического?
2. Что такое художественность произведения искусства?
3. В чем состоит метафизический смысл эстетического?
4. Каково значение эстетического наслаждения в эстетическом акте?
5. Почему и в каком смысле искусство является главным носителем эстетического в культуре?
6. В чем усматривается эстетический смысл теургии?

7. Каковы главные условия бытия эстетического объекта?
8. Что такое эстетическое качество объекта?
9. Кто может быть назван эстетическим субъектом?
10. В чем заключается нравственно-этический антиномизм эстетического субъекта?
11. Что такое «эстетический предмет»? Кто ввел это понятие в эстетику?
12. Каковы основные фазы эстетического восприятия?
13. Что такое катарсис?
14. Каковы два главных аспекта эстетического опыта?
15. Что такое эстетическое сознание?
16. Что обозначается понятием «эстетическая культура»?
17. В чем смысл и значение эстетического воспитания?

Дополнительная литература

1. Гартман Н. Эстетика. М., 1958.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
3. Кроче Б. Эстетика. М., 2000.

Из рассмотренного выше понимания эстетического с необходимостью следует, что для реализации эстетического опыта, эстетической коммуникации (*гармонии*) человека с Универсумом, восприятия красоты и искусства, выявления эстетической ценности субъект должен обладать некой специфической способностью. Это хорошо ощущали многие мыслители с древнейших времен, однако адекватное терминологическое закрепление эта способность получила только в середине XVII в., когда для ее обозначения была выбрана категория *вкуса*, до этого употреблявшаяся только в качестве обозначения одного из пяти внешних чувств, локализованного в ротовой полости. По аналогии с тем, как вкусовые рецепторы способны различать сладкое, горькое, соленое, понятие вкуса было перенесено в сферу эстетического опыта и распространено на *способность* выявлять (чувствовать) прекрасное, высокую художественность искусства, отличать их от пошлого, безобразного, низкого художественного уровня в искусстве и т. п. В XVIII в. вкус стал критерием духовно-художественного аристократизма, вокруг его смысла велись многочисленные дискуссии, о нем писались специальные трактаты во всех развитых странах Европы, с этого времени вкус стал одной из значимых категорий эстетики.

В собственно эстетическом смысле «высокого вкуса» термин «вкус» (*gusto*) впервые употребил испанский мыслитель *Бальтасар Грасиан* («Карманный оркул», 1646), обозначив так одну из способностей человеческого познания, специально ориентированную на

постижение прекрасного и произведений искусства. От него этот термин заимствовали крупнейшие мыслители и философы Франции, Италии, Германии, Англии. В XVIII в. появляется много специальных трактатов о вкусе, в которых ставятся важнейшие проблемы эстетики, а в большинстве работ по эстетике вопросы вкуса занимают видное место.

Так, известный теоретик искусства *Ш. Батё* в своем трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) усматривает этот «*единый*» принцип в специфическом художественном «подражании природе», или «прекрасной природе». Им руководствуется *гений* при создании произведения искусства, и он лежит в основе вкуса, оценивающего произведение. «Поэтому если гений, как мы доказали, творит художественные произведения, подражая прекрасной природе, то вкус, оценивающий творения гения, может быть удовлетворен только хорошим подражанием прекрасной природе»¹. Вкус — врожденная способность человека, подобная интеллекту, но если интеллект интересуется истинной, заключенной в предметах, то вкус направлен на *красоту* тех же предметов, т. е. интересуется не ими самими по себе, «но в их отношении к нам». Вкус помогает создавать шедевры искусства и правильно оценивать их, исходя из понятия о «прекрасной природе», которая понимается Батё как нечто соответствующее «как самой природе, так и природе человека». Отсюда вкус — это «голос самолюбия. Будучи создан исключительно для наслаждения, он жаждет всего, что может доставить приятные ощущения»². Таким образом, согласно Батё, вкус является врожденной способностью человека, направленной на выявление прекрасного в природе и в искусстве, на создание шедевров искусства, «подражающих» «прекрасной природе» и на оценку этих произведений искусства на основе доставляемого ими *наслаждения*. Батё убежден, что «существует в общем лишь один хороший вкус, но в частных вопросах возмож-

¹ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 383.

² Там же. С. 386.

ны различные вкусы», определяемые как многообразием явлений природы, так и субъективными характеристиками воспринимающего³.

Определенный итог многочисленным дискуссиям своего времени о вкусе подвел в середине XVIII в. французский мыслитель *Вольтер* (1694–1778), находившийся под обаянием классицистской эстетики, в статье «Вкус» (1757), которая была написана им для «Энциклопедии» и затем вошла и в его знаменитый «Портативный философский словарь» (1764). «Вкус, — писал он, — т. е. чутье, дар различать свойства пищи, породил во всех известных нам языках метафору, где словом "вкус" обозначается чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах: художественный вкус столь же скор на разбор, предваряющий размышление, как язык и небо, столь же чувствен и падок на хорошее, столь же нетерпим к дурному...»⁴ Вкус *мгновенно* определяет красоту, «видит и понимает» ее и наслаждается ею. По аналогии с пищевым вкусом Вольтер различает собственно «художественный вкус», «дурной вкус» и «извращенный вкус». Высокий, или нормальный, художественный вкус (или просто вкус) отчасти является врожденным для людей нации, обладающей вкусом, отчасти же воспитывается в течение продолжительного времени на красоте природы и прекрасных, истинных произведениях искусства (музыки, живописи, словесности, театра). Для Вольтера таковыми были произведения мастеров классицизма.

Дурной художественный вкус «находит приятность лишь в изощренных украшениях и нечувствителен к прекрасной природе. <...> Извращенный вкус в искусстве сказывается в любви к сюжетам, возмущающим просвещенный ум, в предпочтении бурлескного — благородному, претенциозного и жеманного — красоте простой и естественной; это болезнь духа»⁵. Обиходную истину «о вкусах не спорят» Вольтер относит только к пище и к явлениям моды, которую порождает прихоть, а не вкус. В изящных же искусствах «есть истин-

³ История эстетики. Памятники... Т.2. С. 389.

⁴ *Вольтер*. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1974. С. 267–268.

⁵ Там же. С. 268.

ные красоты», которые различает хороший вкус и не различает дурной. Вольтер убежден в объективности законов красоты и, соответственно, в более или менее объективной оценке ее высоким («хорошим») вкусом. «Наилучший вкус в любом роде искусства проявляется в возможно более верном подражании природе, исполненном силы и грации. Но разве грация обязательна? Да, поскольку она заключается в придании жизни и приятности изображаемым предметам»⁶.

Истинным («тонким и безошибочным») вкусом, по Вольтеру, обладает только очень ограниченное число знатоков и ценителей искусства, сознательно воспитавших его в себе. Только им при восприятии искусства «доступны ощущения, о которых не подозревает невежда». Основная же масса людей, прежде всего занятых в сферах производства, финансов, юриспруденции, торговли, представители буржуазных семей, обыватели, особенно в странах холодных и с влажным климатом, напрочь лишены вкуса. «Позор для духа человеческого, — клеймит Вольтер, — что вкус, как правило, — достояние людей богатых и праздных»⁷. Другим просто нет времени и реальных возможностей воспитывать его в себе. Вкус исторически и географически мобилен. Есть красоты, «единые для всех времен и народов», но есть характерные только для данной страны, местности и т. п. Поэтому вкусы людей северных стран могут существенно отличаться от вкусов южан (греков или римлян). Более того, есть множество стран и континентов, куда вкус вообще не проник, убежден стоявший на узкой европоцентристской позиции, характерной для того времени, Вольтер. «Вы можете объехать всю Азию, Африку, половину северных стран — где встретите вы истинный вкус к красноречию, поэзии, живописи, музыке? Почти весь мир находится в варварском состоянии. Итак, вкус подобен философии, он — достояние немногих избранных»⁸.

Вкус нации, полагает Вольтер, исторически изменчив и нередко портится. Это бывает обычно в периоды, следующие за «веком наивысшего расцвета искусств».

⁶ Вольтер. Указ. соч. С. 270.

⁷ Там же. С. 279.

⁸ Там же.

Художники новых поколений не хотят подражать своим предшественникам, ищут окольные пути в искусстве, «отходят от прекрасной природы, воплощенной их предшественниками». Их работы не лишены достоинств, и эти достоинства привлекают публику своей новизной, заслоня художественные недостатки. За ними идут новые художники, стремящиеся еще больше понравиться публике, и они еще дальше «отходят от природы». Так надолго утрачивается вкус нации. Однако отдельные ценители подлинного вкуса всегда сохраняются в обществе, и именно они в конечном счете правят «империей искусств».

Много внимания вопросам вкуса уделяли и английские философы XVIII в. Шефтсбери, Юм, Хатчесон, Бёрк и другие. Так, *Давид Юм* (1711–1776) написал специальный очерк «О норме вкуса», в котором подошел к проблеме с общеэстетической позиции. Вкус — способность различать прекрасное и безобразное в природе и в искусстве. И сложность его понимания заключается прежде всего в объекте, на который он направлен, ибо прекрасное не является объективным свойством вещи. «Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах: оно просто существует в разуме, который эти вещи созерцает. Разум каждого человека воспринимает прекрасное по-разному. Один может видеть безобразное даже в том, в чем другой чувствует прекрасное, и каждый вынужден держать свое мнение при себе и не навязывать его другим». Искать истинно прекрасное бессмысленно. В данном случае верна поговорка «о вкусах не спорят»⁹. Тем не менее существует множество явлений и особенно произведений искусства с древности до наших дней, которые большей частью цивилизованного человечества считаются прекрасными. Оценка эта осуществляется на основе вкуса, опирающегося, в свою очередь, на не замечаемые разумом «определенные качества» объекта, «которые по своей природе приспособлены порождать эти особые ощущения» прекрасного или безобразного. Только изысканный, высокоразвитый вкус способен уловить эти качества, испытать на их основе «утонченные и самые невинные наслаждения» и составить суждение о кра-

соте данного объекта. Вкус этот вырабатывается и воспитывается в процессе длительного опыта у некоторых критиков искусства на общепризнанных человечеством образцах высокого искусства, и он-то и становится в конце концов «нормой вкуса». Или, как формулирует Юм: «Только высоко сознательную личность с тонким чувством, обогащенную опытом, способную пользоваться методом сравнения и свободную от всяких предрассудков, можно назвать таким ценным критиком, а суждение, вынесенное на основе единения этих данных, в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного»¹⁰.

Э. Бёрк начинает свой эстетический трактат с развернутого исследования вкуса, в результате которого приходит к выводу: «В целом, как мне представляется, то, что называют вкусом в наиболее широко принятом значении слова, является не просто идеей, а состоит частично из восприятия первичных удовольствий, доставляемых внешним чувством, вторичных удовольствий, доставляемых воображением, и выводов, делаемых мыслительной способностью относительно различных взаимоотношений упомянутых удовольствий и относительно аффектов, нравов и поступков людей»¹¹. Вкус хотя и имеет врожденную основу, однако сильно различен у разных людей в силу отличия у них чувствительности и рассудительности, составляющих основу вкуса. Незрелость первой является причиной отсутствия вкуса, слабость второй ведет к дурному вкусу. Главными же в этом эмоционально-рассудочном союзе для воспитания хорошего и даже изысканного вкуса являются «чувствительность», «удовольствие воображения».

Из немецких эстетиков XVIII в. необходимо вспомнить *И.-И. Винкельмана* (1717–1768), автора «Истории искусства древности», который считал, что вкус («способность чувствовать прекрасное») дарован всем разумным существам небом, «но в весьма различной степени»¹². Поэтому его необходимо воспитывать на

¹⁰ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 153.

¹¹ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 59.

¹² Винкельман И.-И. Избранные произведения. М.; Л., 1935. С. 218.

идеальных образцах искусства, в качестве которых он признавал в основном произведения античности с их благородной простотой, спокойным величием, идеальной красотой.

Развернутому анализу понятие вкуса подвергнуто в интересной одноименной статье в четырехтомной «Всеобщей теории изящных наук и искусств» И.Г. Зульцера (1720–1779). Известный «берлинский просветитель» дает четкие дефиниции вкуса как одной из объективно существующих способностей души. «Вкус — по существу не что иное, как способность чувствовать красоту, так же как разум — это способность познавать истинное, совершенное, верное, а нравственное чувство — способность чувствовать добро»¹³. И способность эта присуща всем людям, хотя иногда понятие вкуса употребляется и в узком смысле для обозначения этой способности только у тех, у кого она уже «стала привычкой». Зульцер напрямую связывает вкус с *удовольствием*, испытываемым нами при восприятии красоты, которая радуется не тем, что разум признает ее совершенной, и не тем, что нравственное чувство одобряет ее, но тем, что она «ласкает наше воображение, является нам в приятном, привлекательном виде. Внутреннее чувство, которым мы воспринимаем это удовольствие, и есть вкус». Зульцер убежден в объективности красоты и соответственно считает вкус реально существующей, ото всего отличной способностью души, именно — способностью «воспринимать зримую красоту и ощущать радость от этого познания»¹⁴.

Немецкий теоретик искусства полагает необходимым рассматривать вкус с двух точек зрения: *активной* — как инструмент, с помощью которого творит художник, и *пассивной* — как способность, дающую возможность любителю наслаждаться произведением искусства. Особое внимание Зульцер уделяет первому аспекту. «Художник, обладающий вкусом, старается придать каждому предмету, над которым он работает, приятную или живо затрагивающую воображение форму». В этом он подражает природе, которая тоже не довольствуется созданием совершенных и добротных вещей, но везде стремится «к кра-

¹³ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 491.

¹⁴ Там же.

сивой форме, к приятным краскам или хотя бы к точному соответствию формы внутренней сущности вещей». Так и художник с помощью разума и таланта создает все существенные компоненты произведения, доводя его до совершенства, «но только вкус делает его произведением искусства», т. е. таким образом соединяет все части, что произведение предстает в прекрасном виде¹⁵. Согласно концепции Зюльцера именно вкус художника является тем, что придает произведению эстетическую ценность, делает его в полном смысле *произведением искусства*. Вкус, соединяя в себе все силы души, как бы мгновенно схватывает сущность вещи и способствует ее выражению в произведении искусства значительно эффективнее, чем это может сделать разум, вооруженный знанием правил. Вкус, по Зюльцеру, важен не только для искусства, но и в других сферах деятельности, поэтому он считал воспитание вкуса общенациональной задачей.

Как бы полемизируя с Вольтером, приписавшим наличие вкуса только европейским народам, *И.Г. Гергер* (1744–1803) утверждал, что эстетический вкус практически является врожденной способностью и присущ представителям всех народов и наций. Однако на него оказывают существенное воздействие национальные, исторические, климатические, личностные и иные особенности жизни людей. Отсюда вкусы их очень различны, а иногда и противоположны. Тем не менее существует и некое глубинное ядро вкуса, общее для всего человечества, «идеал» вкуса, на основе которого человек может наслаждаться прекрасным у всех народов и наций любых исторических эпох. Освободить это ядро в себе от узких вкусовых напластований (национальных, исторических, личных и т. п.) и означает воспитать в себе хороший, универсальный, абсолютный вкус. Именно тогда появится возможность, «уже не руководствуясь вкусами нации, эпохи или личности, наслаждаться прекрасным повсюду, где бы оно ни повстречалось, во все времена, у всех народов, во всех видах искусств, среди любых разновидностей вкуса, избавившись от всего наносного и чуждого, наслаждаться им в чистом виде и чувствовать его повсюду. Блажен тот, кто постиг подобное наслаждение! Ему открыты тайны всех муз и всех времен, всех воспоминаний и всех творений.

¹⁵ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 492.

Сфера его вкуса бесконечна, как история человечества. Его кругозор охватывает все столетия и все шедевры, а он, как и сама красота, находится в центре этого круга»¹⁶.

Наконец итог более чем столетним размышлениям крупнейших умов Европы над проблемой вкуса подвел Кант, поставив эту категорию фактически в качестве главной эстетической категории в своей эстетике — «Критике способности суждения». Эстетика у него, как было показано, это наука о суждении вкуса. Вкус же определяется кратко и лаконично как «способность судить о прекрасном», опираясь не на рассудок, а на чувство удовольствия/неудовольствия. Поэтому, подчеркивает Кант, суждение вкуса — не познавательное суждение, но эстетическое, и определяющее основание его не объективно, но субъективно¹⁷. При этом вкус только тогда может считаться «чистым вкусом», когда определяющее его *удовольствие* не связано ни с каким утилитарным интересом. Отсюда одна из главных дефиниций Канта: «Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*»¹⁸. Постоянно подчеркивая субъективность в качестве основы суждения вкуса, Кант стремится показать, что в этой субъективности содержится и специфическая *общезначимость*, которую он обозначает как «субъективную общезначимость», или эстетическую общезначимость, т. е. пытается показать, что вкус, исходя из субъективного удовольствия, опирается на *нечто*, присущее многим субъектам, но не выражаемое в понятиях.

В эстетическом объекте эта субъективная общезначимость связана исключительно с *целесообразностью формы*. «Суждение вкуса, на которое возбуждающее и трогательное не имеют никакого влияния (хотя они могут быть связаны с удовольствием от прекрасного) и которое, следовательно, имеет определяющим основанием только целесообразность формы, есть *чистое суждение вкуса*»¹⁹. Кант исключает из сферы суждения чистого вкуса все, что доставляет удовольствие «в ощущении» (например, воздействие красок в живописи),

¹⁶ Цит. по: История эстетики. Памятники... Т. 2. С. 575.

¹⁷ Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 203.

¹⁸ Там же. С. 212.

¹⁹ Там же. С. 226.

акцентируя внимание на том, «что нравится благодаря своей форме». К последней в визуальных искусствах он относит «фигуру» (*Gestalt* = образ) и «игру» (для динамических искусств), что в конечном счете сводится им к понятиям *рисунка* и *композиции*. Краски живописи или приятные звуки музыки только способствуют усилению удовольствия от формы, не оказывая самостоятельного влияния на *суждение вкуса*, или на *эстетическое суждение*, — у Канта эти понятия синонимичны.

Основу вкуса составляет «чувство гармонии в игре душевных сил», поэтому не существует никакого «объективного правила вкуса», которое могло бы быть зафиксировано в понятиях; есть некий «прообраз» вкуса, его каждый вырабатывает в себе сам, ориентируясь тем не менее на присущее многим «общее чувство» (*Gemeinsinn*), — некий *сверхчувственный идеал прекрасного*, управляющий действием суждения вкуса. И окончательный вывод Канта о фактической неопостигаемости для разума сущности вкуса гласит: «Совершенно невозможно дать определенный объективный принцип вкуса, которым суждения вкуса могли бы руководствоваться и на основании которого они могли бы быть исследованы и доказаны, ведь тогда не было бы никакого суждения вкуса. Только субъективный принцип, а именно неопределенная идея сверхчувственного в нас, может быть указан как единственный ключ к разгадке этой даже в своих истоках скрытой от нас способности, но далее уже ничем нельзя сделать его понятным». Нам доступно только знать, что вкус — это «чисто рефлектирующая эстетическая способность суждения» и все²⁰.

В более позднем сочинении «Антропология с прагматической точки зрения», размышляя о проблеме удовольствия/неудовольствия, Кант предпринимает попытку осмыслить вкус с диалектической позиции, подчеркивая наличие в нем наряду с субъективностью и всеобщности, наряду с чисто эстетическим суждением и сопряженного с ним рассудочного суждения, однако достаточного теоретического развития эти идеи там не получили, остались только на уровне дефиниций, кото-

²⁰ Кант И. Соч. Т. 5. С. 361.

рые тем не менее обладают несомненной значимостью хотя бы потому, что еще раз подчеркивают сложность проблемы вкуса. Здесь вкус рассматривается как компонент эстетического суждения, некоторым образом выходящий за пределы этого суждения; он определяется как «способность эстетической способности суждения делать общезначимый выбор». И именно на *общезначимости* делает теперь акцент немецкий философ: «Следовательно, вкус — это способность *общественной* оценки внешних предметов в воображении. — Здесь душа ощущает свою свободу в игре воображения (следовательно, в чувственности), ибо общение с другими людьми предполагает свободу; и это чувство есть удовольствие». Представление о всеобщем предполагает участие рассудка. Отсюда «суждение вкуса есть и эстетическое, и рассудочное суждение, но мыслимое только в объединении обоих»²¹.

Фактически Канту удалось убедительно показать, что вкус как эстетическая способность суждения является *субъективной способностью*, опирающейся на глубинные объективные основания бытия, которые не поддаются понятийному описанию, но всеобщи (то есть присущи всему человечеству) по своей укорененности в сознании. Эту главную проблему вкуса — его субъективно-объективную антиномичность — ощущали почти все мыслители XVIII в., писавшие о вкусе, но не умели достаточно ясно выразить ее в дискурсе. В полной мере не удалось это и Канту, хотя он, кажется, подошел к пониманию вкуса (пониманию объективных границ понимания) ближе всех писавших о нем в его время. Да, собственно, и в последующий период. После Канта проблема вкуса (как и близкие к ней проблемы «изящных искусств» и эстетического наслаждения) в эстетике начинает отходить на задний план, утрачивает свою актуальность. В демократически и позитивистски ориентированной эстетике вкус как принадлежность «избранных» или «праздных» персон вообще снимается с рассмотрения, а в эстетике романтизма он возводится (традиция, также восходящая к Канту) напрямую к *гению*, который осмысливается единственным законодателем вкуса. Психологическая эстетика рассматрива-

ет вкус как чисто физиологическое действие нервной системы на соответствующие раздражители. В XX в. проблемой вкуса отчасти занимаются представители социологической эстетики, изучающие, в частности, вопросы формирования вкусов масс, потребителей, элитарных групп и т. п. Однако ничего существенного о его природе или механизме действия им добавить не удастся. Дело ограничивается вопросами формирования вкуса. В целом же в системе глобальной переоценки ценностей, начавшейся с Ницше и прогрессирующей во второй половине XX столетия, проблема вкуса, как и других категорий классической эстетики, утрачивает свое значение, точнее, уходит в подполье коллективного бессознательного.

Объективно она, как уже понятно из всего хода предыдущего изложения, не может быть снята в человеческой культуре до тех пор, пока остается актуальным эстетический опыт. А так как этот опыт, в чем мы еще неоднократно будем убеждаться в процессе изучения его отдельных форм и компонентов, органически присущ человеческой природе как единственно позволяющий реализовать *гармонию* человека с Универсумом, то нет оснований полагать, что его значимость исчезнет, пока человек остается человеком, т. е. *homo sapiens* в его современном модусе. Другой вопрос, что XX в., вступив в активный переходный период от Культуры к чему-то принципиально иному (об этом мы будем говорить подробно в последних главах книги), практически отказался и от создания произведений, отвечающих понятию искусства, и от традиционных эстетических категорий и дискурсов и утвердил некие новые *конвенциональные* правила игры в сфере арт-пространства со своей паракатегориальной лексикой, в которой отсутствует термин для понятия *вкус*. Этим, однако, сам феномен вкуса ни в коей мере не может быть аннигилирован. Просто способность полноценно реализовывать эстетический опыт (наслаждаться произведениями искусства прошедших эпох и всех народов, обладать острым чувством стиля, цвета, формы, звуковой полифонии и т. п.) временно (хотелось бы надеяться) переходит на уровень крайне ограниченной элитарности (что, кстати, в истории культуры наблюдалось неоднократно). Магистральное же направление не только в массовой культуре (для

которой это естественно), но и в сфере того, что до середины XX в. относилось к искусству (к «изысканным искусствам»), — в элитарных «продвинутых» арт-практиках занимает принципиальная, сознательно культивируемая «безвкусица», точнее — некая конвенциональность, отказавшаяся от вкуса, его воспитания и, соответственно, практически лишившаяся его.

Итак, резюмируя опыт классической эстетической мысли, можно сказать, что категорией вкуса обозначается особая врожденная, присущая в большей или меньшей мере любому человеку способность быть эстетическим субъектом, т. е. способность к эстетическому восприятию или/и творчеству, эстетическому акту, эстетическому опыту. Особо эстетически одаренные личности обладают высокоразвитым вкусом от рождения. Они, как правило, выбирают путь творцов искусства. Большинство же людей рождается только с зачатками вкуса, которые могут быть развиты до достаточно высокого уровня в процессе эстетического (художественного) воспитания. Вкус — это способность к участию в *эстетическом отношении* с миром. Если он слабо развит у субъекта или извращен (с древности известны люди с извращенным вкусом, которых греки именовали «сапрофилами» — любителями дурного), то данный субъект живет существенно обедненной жизнью. Ему недоступны те удивительные высоты гармонического единения с Универсумом, высочайшего духовного парения и наслаждения, которых достигает человек с высокоразвитым эстетическим вкусом, будь то в процессе художественного творчества или эстетического восприятия, эстетического созерцания.

Понятно, что вкус, как и любое явление из эстетической сферы, на что неоднократно указывалось в предыдущей главе, антиномичен в своей основе, ибо относится к полю субъект-объектных отношений. Поэтому эстетические суждения людей с высокоразвитым вкусом об одном и том же эстетическом объекте (особенно новом произведении искусства) будут более или менее идентичны только в случае, если они принадлежат к одному достаточно узкому социально-культурно-этническому кругу конкретного периода времени. В других случаях они могут существенно отличаться, ибо субъективные характеристики каждого конкретного субъек-

екта восприятия могут преобладать в его суждении над эстетическими предпосылками (эстетическими качествами) заложенными в объекте. Так, можно предположить, что русскому зрителю начала XX в. с развитым эстетическим вкусом живопись Сурикова или Левитана представлялась в эстетическом плане более ценной, чем живопись Делакруа или Коро, а для его современника француза ситуация была, пожалуй, обратной. На сегодня ситуация уже иная. Время почти сгладило субъективный фактор столетней давности, и все четыре названные художника практически в одинаковой мере эстетически радуют и француза, и русского, и любого евроамериканца с развитым эстетическим вкусом.

Контрольные вопросы

- 1. Когда понятие вкуса вошло в категориальный аппарат эстетики?**
- 2. Какие основные вопросы ставились в дискуссиях о вкусе в европейской эстетике XVIII в.?**
- 3. В чем главный эстетический смысл категории вкуса?**

Дополнительная литература

1. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 258–293.
2. Г. делья Вольпе. Критика вкуса. М., 1979.

Главной модификацией *эстетического* в классической эстетике, на протяжении многих столетий фактически описывавшей предмет этой науки, является категория *прекрасного*. Она наиболее полно характеризует традиционные эстетические ценности, выражает одну из основных и наиболее распространенных в культуре форм неутилитарных субъект-объектных отношений, возводящих субъект к гармонии с Универсумом, вызывающих в субъекте эстетическое наслаждение и комплекс вербально-смысловых образований в семантических полях совершенства, упорядоченности, оптимального духовно-материального бытия, гармонии идеальной и материальной сфер, идеала и идеализации и т. п. Эта категория активно разрабатывалась на протяжении практически всей истории эстетики, как в ее имплицитной, так и в эксплицитной формах. Сама наука эстетика сформировалась на базе изучения понятия прекрасного (красоты), поэтому имеет смысл внимательнее присмотреться к историческим метаморфозам смыслового поля этой полисемантической категории.

■ 5.1. Античность

В *имплицитной эстетике* с древнейших времен термины «прекрасное» и «красота» употреблялись в контексте космологии, метафизики, богословия и практически как синонимы, хотя термин «прекрасное» чаще использовался в качестве широкой оценочной ка-

тегории, а «красота» — для обозначения совершенства Универсума и его отдельных составляющих, т. е. носил праонтологический характер. В средиземноморском ареале представления о красоте и прекрасном восходят к древнеегипетской культуре. Уже во II тыс. до н. э. мы встречаем множество текстов, в которых прекрасное (*нефер*) выступает высшей характеристикой богов, фараонов, людей, предметов окружающего мира. В античной Греции прекрасное (*kalos*) также имело широкий оценочный характер. Гомер называет «прекрасным» и физическую (с эротическим оттенком) красоту людей, и совершенство предметов, и полезные вещи, и нравственную красоту соответствующих поступков своих героев. Для древнегреческой философии красота объективна, понятие красоты онтологично, соотносится прежде всего с космосом (*kosmos* в древнегреческом языке — не только универсум, но и красота, украшение; как и в латинской традиции — *mundus*) и системой его физических характеристик. *Гераклит* говорит о «прекраснейшем космосе» и его основах: гармонии, возникающей из борьбы противоположностей, порядке, симметрии; *Фалес* утверждает, что космос прекрасен как «произведение бога»; пифагорейцы усматривают красоту в числовой упорядоченности, гармонии (сфер), симметрии; *Диоген* — в мере, *Демокрит* — в равенстве, софисты связывают красоту с удовольствием и т. д. и т. п. Демокрит, написавший одно из первых, сказали бы мы теперь, эстетических сочинений «О красоте слов», видел красоту произведений искусства в «божественном духе», вдохновляющем поэта, и считал, что «великие наслаждения возникают от созерцания прекрасных произведений».

С *Сократа* античная эстетика отходит от древне-го космологизма; афинский мудрец первым поставил проблему прекрасного как проблему сознания, разума; для него красота из характеристики вещи превратилась в идею, понятие прекрасного. Сократ вывел на философский уровень и такую специфически античную категорию, как «*калокагатия*» — прекрасное-и-доброе (прекрасно-доброе), которая функционировала в пограничной сфере этико-эстетических представлений, т. е. служила характеристикой идеального человека. У Сократа она стояла на одном уровне с мудростью

и справедливостью и обнимала весь комплекс нравственных добродетелей, сопряженный с эстетической восприимчивостью. *Платон* понимал калокагатию как соразмерность души и тела. Одно из его определений гласит: «Калокагатия есть способность избирать наилучшее»¹. Согласно *Аристотелю* быть калокагатиным означает быть и прекрасным во всех отношениях, и добродетельным. Калокагатия, согласно древним грекам, — это достояние благородного происхождения и прекрасного воспитания и образования.

Да и собственно понятие прекрасного в классической Греции обычно не ограничивалось только сферой того, что позже было названо эстетическим, но распространялось и на область нравственности. У *Платона* прекрасное часто соседствует с благим, но последнее он ставит выше. В «Пире» *Платон* подчеркивает общий эросо-анагогический (возводительный от материального мира в духовный с помощью любви к прекрасному) характер красоты, приходит к пониманию *идеи* красоты, прекрасного самого по себе (*to kalon*) (как вечной и объективно существующей вне какого-либо субъекта *идеи*) и намечает некоторую иерархичность красоты в процессе ее постижения человеком — от чувственной красоты через красоту духовную и нравственную к красоте чистого знания. При этом главным помощником на пути продвижения по ступеням прекрасного выступает любовь к прекрасному, или Эрот. А человек, достигший созерцания подлинно прекрасного, рождает истинную добродетель². В «Федре» прекрасное видимого мира выступает в качестве своего рода маяка, напоминающего душе о существовании мира идей, о котором та хранит смутную память, и указывающего истинный путь духовного совершенствования. Для *Аристотеля* в физическом мире «красота заключается в величине и порядке»³ — красивая вещь должна быть легко обозримой; а на идеальном уровне — это то, «что, будучи желательно само ради себя, заслуживает еще похвалы и что, будучи благом, приятно, потому что оно

¹ *Платон*. Диалоги. М., 1986. С. 430.

² Подробнее см.: *Платон*. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 141–143.

³ *Аристотель*. Об искусстве поэзии. С. 63.

благо»⁴. У стоиков *to kalon* прежде всего этическая категория. При этом они использовали и ее эстетический, как очевидный всем, аспект (в основном — *to prepon*) для доказательства истинности моральных установок, которые часто трудно или невозможно объяснить на концептуальном уровне (к подобным идеям в свое время придет и *Кант*). Стоики также выдвинули универсальные формулы красоты, которые пришлось ко двору и средневековой культуре. Красота разума (души) для них состоит в «гармонии учений и созвучии добродетелей», а красота материальных тел — *в соразмерности частей друг другу и целому, доброцветности и физическом совершенстве*.

Итоги античной эстетики подвел уже в III в. *Плотин* в двух специальных трактатах «О прекрасном» и «О мысленной красоте». Согласно его пониманию красота пронизывает весь Универсум и является показателем оптимальной бытийственности всех его составляющих. Чем выше уровень бытия объекта, тем выше степень красоты. «Прекрасное ведь и есть не что иное, как цветущее на бытии», «цветущая на бытии окраска есть красота»⁵. В системе своей эманационной теории *Плотин* разработал стройную иерархию красоты, состоящую из трех ступеней. Первая и высшая — умопостижимая красота. Она «истекает» от Бога (Единобо) — абсолютного единства блага и красоты, и ее носителями поступенчато выступают Ум и Душа мира, которая, в свою очередь, дает начало следующей ступени — красоте, постигаемой душой человека. На этой ступени находится идеальная красота природы, красота души человека и красота добродетелей, наук, искусств. Нижнюю ступень занимает чувственно воспринимаемая красота, к которой *Плотин* относил видимую красоту материального мира и красоту произведений искусства. Передача (истечение) красоты с верхних ступеней на нижние осуществляется с помощью эйдосов, исходящих от Ума и претерпевающих все возрастающую материализацию по мере истечения на нижние ступени. Отсутствие красоты, или *безобразное*,

⁴ *Аристотель*. Поэтика. Риторика. С. 129–130.

⁵ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 232–233.

свидетельствует об иссякании бытия. Суть *искусства* Плотин усматривал в выражении в соответствующем материале красоты, т. е. «внутреннего эйдоса» вещи, ее идеи. В платоновско-неоплатонической традиции зародилась и идея анагогической (возводящей в духовные сферы; *anagoge* — возведение) функции красоты. Чувственная красота возбуждает в душе созерцающего тоску по божественной красоте и указывает пути к ней. В эротическом порыве душа устремляется к первоисточникам прекрасного.

5.2. Патристика и схоластика

Плотиновская концепция красоты оказала сильное влияние на *патристику* (особенно на Августина) и на средневековую европейскую эстетику и художественную практику. Патристическая эстетика, опираясь на библейский креационизм (учение о сотворении мира Богом из ничего), утверждала изначальную идеальную красоту тварного мира и человека, хотя к реальной чувственной красоте греховного мира («града земного») относилась двойственно. С одной стороны, видела в ней бесспорное доказательство творческой деятельности Бога, а с другой — опасный источник чувственных вожделений, отвлекающий от поисков духовного. У Августина, как и у всех отцов Церкви, красота — объективное свойство духовно-материального Универсума. Она, как и у Плотина, является показателем бытийственности вещи. Красота бывает статической и динамической. Развивая идеи Цицерона, Августин различает прекрасное в себе и для себя, т. е. собственно прекрасное (*pulchrum*) и прекрасное как сообразное, соответствующее чему-то (*artum, decorum*). Вслед за Плотиним он выстраивает христианскую иерархию красоты. Ее источником является Бог, а высшим носителем — Логос-Христос. От него происходит красота Универсума (небесных чинов, человека, его души и тела, предметов и явлений материального мира) и духовная красота (нравственная, красота наук и искусства). Красота доставляет удовольствие, ее созерцание может привести к блаженству; она является предметом любви; выше пользы и всего утилитарного. Красота целого возникает на основе гармонического единства противоположных

составляющих, в частности прекрасных и безобразных элементов. Структурными принципами чувственно воспринимаемой красоты являются *форма, число (=ритм), порядок, равенство, симметрия, соразмерность, пропорция, согласие, соответствие, подобие, равновесие, контраст* и главенствующий над всеми принцип — *единство*. Красота человека состоит в единстве его душевной и телесной красоты. Тело человека сотворено прекрасным во всех отношениях. Однако отсутствие физической красоты не мешает человеку быть причастным к более высоким ступеням красоты, включая и высшую. Главной целью всех искусств является создание красоты.

В восточной патристике наибольшее внимание проблемам красоты уделил *псевдо-Дионисий Ареопагит*, опиравшийся на неоплатонические и раннехристианские идеи. В его понимании движущей силой Универсума является божественный эрос, который возбуждается красотой и прекрасным. В онтологическом плане он различал три ступени красоты: 1) абсолютную божественную красоту — «Единое-благое-и-прекрасное», или истинно (= сущностно) Прекрасное, которое является «причиной гармоничности и блеска во всем сущем»; 2) красоту чинов небесной иерархии и 3) красоту предметов и явлений тварного мира. Все три уровня объединены наличием в них некоего недискурсивного *знания* об умонепостигаемой Красоте Бога — «духовной красоте», которая реализуется на каждой из ступеней в форме соответствующего ей «света». *Свет* в системе Ареопагита, как затем и в средневековой эстетике Византии и Западной Европы, выступает одной из главных модификаций красоты. В системе глобального символического богословия псевдо-Ареопагита прекрасное тварного мира является «подобным» («сходным») в отличие от «неподобных», «несходных») символом божественной красоты, а безобразное в некоторых случаях выступает ее «несходным» символом, «неподобным подобием».

Эстетические представления отцов Церкви, неоплатоников и отчасти Аристотеля и стоиков легли в основу христианской средневековой эстетики, в том числе и в понимании прекрасного. В работах средневековых мыслителей Иоанна Скотта Эриугены, Гуго Сен-Викторского, Гийома Овернского, Альберта Великого, Роберта Гроссетеста, Бонавентуры, Фомы Аквинского, Ульриха

Страсбургского сложилась многоаспектная средневековая концепция прекрасного. С одной стороны, красота понималась объективно как сияющая Слава Божия (*splendor Dei*), выражающая себя в красоте материального мира. С другой — прекрасное определялось через субъект-объектное отношение: прекрасно то, что «нравится само по себе» (Гийом), доставляет наслаждение в процессе неутилитарного созерцания. При этом утверждалось, что это наслаждение вызывают только вещи, обладающие определенными объективными свойствами («пропорция и блеск» <*consonantia et claritas*>, соответствие частей целому, а целого — назначению вещи, выраженность во внешнем виде сущности вещи, гармоничность, упорядоченность, соразмерность, доброцветность, соответствующая величина). Красота осмысливается как сияние (или просвечивание) «формы» (идеи) вещи в ее материальном облике (Альберт Великий). Развивается световая эстетика, утверждается анагогическая функция прекрасного (Иоанн Скотт Эриугена и другие последователи Ареопагита).

Опиравшиеся на Августина авторы уделяли много внимания математическим аспектам красоты и одновременно вопросам ее восприятия, наслаждения ею. Бонавентура вводит понятие «красоты (формы) Христа» (*species Christi*), полагает число (принцип счисления) лежащим в основе пропорциональности, а следовательно — и красоты, и наслаждения ею. В сфере нравственно прекрасного он считает, что зло не способствует красоте, но в некоторых случаях его наличие по контрасту может усилить красоту. Известный итог средневековым представлениям подвел Николай Кузанский (1401–1464), активно опиравшийся на «Ареопагитики». Понятие прекрасного он связывал с тремя главными моментами: сиянием формы и цвета и пропорциональностью элементов соответствующего объекта; способностью объекта пробуждать к себе влечение и любовь и умением «собирать все воедино».

5.3. Новое время

Гуманисты итальянского Ренессанса поставили в центр своих эстетических представлений и художественной практики красоту искусства. Развивая один из

главных принципов античного искусства — *идеализацию*, достигшую апогея в греческой классической скульптуре, мастера Возрождения создали в живописи и скульптуре уже в русле христианской культуры уникальный богатейший мир живописно-пластических идеализированных образов — модель прекрасного мира, как бы избежавшего порчи грехопадения. Ренессансные мыслители были убеждены, что только в искусстве являет себя истинная красота мира, «божественная идея красоты» (Альберти). Она осеняет художника, и он стремится воплотить ее в своем творчестве, убирая в процессе высвечивания «внутреннего образа» все преходящее, поверхностное, случайное из своего искусства. Классицизм нормативизировал эти идеи и принципы, доведя их до холодного академического формализма (в теории и на практике). Шарль Батё (1746) теоретически закрепил сознательную ориентацию искусств на создание красоты введением для эстетически ориентированного класса искусств специального названия «изящные искусства» (*les beaux arts*), смысл которого сохраняется в новоевропейской культуре до XX в. в термине «искусство». К математикам и художникам Возрождения восходит и идея теоретического обоснования «прекрасной формы», абсолютной пропорции, или универсального модуля красоты для всех искусств, — «золотого сечения» (когда целое относится к своей большей части так, как эта большая часть к меньшей).

Для философии XVIII в. характерны поиски соотношения между выявлением объективных характеристик красоты и изучением субъективных реакций на нее воспринимающего. Лейбниц в общем контексте своих философских штудий определял красоту как принцип «совершенного соответствия», на основе которого Бог сотворил мир истинно сущего как «гармонически упорядоченное единство в многообразии». Формула «единство в многообразии» станет на столетия удобным клише для определения прекрасного в школьной эстетике. Отождествление прекрасного с совершенством также займет видное место в философии красоты. На нем, в частности, основывали свое понимание прекрасного Х. Вольф и его ученик А. Баумгартен, основатель науки эстетики, Ш. Батё и др. Баумгартен, разделяя красоту на природную и худо-

жественную, понимал ее как «совершенство явленного» (*perfectio phaenomenon*); для Батё прекрасное — «чувственно постигаемое совершенное», основанное на гармонии, мере, ритме, порядке. Способность «любить порядок», замечать, находить, одобрять прекрасное Батё называл врожденным *вкусом*. Английский художник У. Хогарт в работе «Анализ красоты» (1753) стремился выявить объективные законы красоты: совершенные пропорции и абсолютную «линию красоты», которую он усматривал в синусоиде, что впоследствии увлекло и Шиллера (трактат «Каллий, или О красоте», 1793).

С появлением в XVIII в. *эксплицитной эстетики* (эстетики как науки) прекрасное (красота) рассматривается в качестве предмета и главной категории этой науки, эстетика чаще всего трактуется как *наука о красоте*, философия прекрасного и искусства, которое понимается как специальное и оптимальное выражение прекрасного. Баумгартен определил эстетику, в частности, и как искусство «красиво мыслить» (*pulchre cogitandi*). Э. Бёрк подходит к пониманию прекрасного от изучения эмоциональной реакции человека на него — чувства удовольствия и соответствующих аффектов, развивая в этом плане концепцию Шефтсбери, который еще в начале XVIII в. объяснял прекрасное на основе субъективного эстетического вкуса. Красоту Бёрк понимает как «определенное качество тел, механически действующее на человеческую душу через посредство внешних чувств»⁶. К основным характеристикам прекрасных тел он относит сравнительно небольшие размеры, гладкие поверхности, незаметные отклонения от прямой линии, светлые и яркие цвета, легкость и изящество, т. е. то, что доставляет человеку удовольствие.

Антрополого-психологический подход Бёрка к прекрасному был унаследован ранним Кантом («Наблюдения над чувством возвышенного и прекрасного», 1764). В зрелый период он отказался от чистого психологизма и одновременно отделил прекрасное от совершенства. В «Критике способности суждения» (1790) прекрасное предстает категорией, характеризующей неутилитарные субъект-объектные отношения. Кант связывает ее

с понятием *вкуса*, определяемого как созерцательная «способность судить о прекрасном»; т. е. философия прекрасного, как и вся эстетика Канта, строится на субъективной способности суждения вкуса. Немецкий философ выделяет четыре момента суждения вкуса, на основе которых и формирует смысловое поле прекрасного: 1) Определив вкус как способность судить о предмете или представлении «на основе удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*», Кант называет предмет такого удовольствия прекрасным⁷. 2) «*Прекрасно то, что всем нравится без [посредства] понятия*», ибо главным в суждении вкуса является не понятие, а внутреннее чувство «гармонии в игре душевных сил», обладающее всеобщим характером⁸. 3) «*Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели*»⁹. Это антиномическое утверждение — о целесообразности без цели — осознавалось последующими мыслителями от Шиллера до Адорно и Деррида как сущностное для эстетики и вызывало при этом постоянные дискуссии. Очевидно, что Кант имел в виду некую высшую, неутилитарную «целесообразность», которая в контексте вышеизложенного смысла эстетического может быть понята именно как возведение субъекта к гармонии с высшим духовным миром. Цель есть, но она столь высока и практически неопределима на уровне утилитарного бывания, что описывается только антиномически — как «бесцельная целесообразность». 4) «*Прекрасно то, что познается без [посредства] понятия как предмет необходимого удовольствия*»¹⁰. Прекрасное, таким образом, — это категория, характеризующая объект в отношении к субъекту восприятия, именно в соответствии с неутилитарным созерцательным суждением вкуса на основе чувства удовольствия; или — это то, что нравится ради себя самого всем спонтанно и необходимо.

По-своему интерпретируя августиновское разделение красоты на *pulchrum* и *aptum*, Кант выявляет два

⁷ Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. С. 212.

⁸ Там же. С. 221–222.

⁹ Там же. С. 240.

¹⁰ Там же. С. 245.

вида красоты: свободную красоту (*pulchritudo vaga*), характеризующуюся только на основе формы и чистого суждения вкуса, и привходящую красоту (*pulchritudo adhaerens*), основанную на определенном назначении предмета, цели. Вещи, наделенные свободной красотой, не должны быть «жестко правильными»; обычно они содержат нечто вызывающее непринужденную игру воображения. В этическом плане Кант рассматривает прекрасное как «символ нравственно доброго» (ср. в эстетике стоиков). И в этом ракурсе осмысления он ставит красоту природы выше красоты искусства. Он убежден, что неутилитарный интерес к природе, ее красоте свидетельствует о высоком нравственном чувстве созерцающего. Кроме того прекрасное в природе «имеет более высокий смысл», чем в искусстве, ибо обладает своего рода анагогической функцией, ориентирует душу воспринимающего на трансцендентальную сферу. В красоте природы человек обретает выражение интеллигибельного, которое он не может постичь на уровне *ratio*.

В соответствии с двумя видами красоты Кант различал искусства механические (ремесла) и «эстетические». Главную цель последних он усматривал в «чувстве удовольствия» и разделял их на два вида: *приятные* (доставляющие поверхностное чувственное наслаждение в обществе, ориентированные на приятное времяпрепровождение) и *изящные*, как носители красоты, развивающие непонятливую культуру межличностных коммуникаций на основе «всеобщей сообщаемости удовольствий» (Кант), или «субъективной всеобщности эстетического вкуса» (в интерпретации Г.-Г. Гадамера). При этом эстетическое удовольствие Кант четко отделял от «удовольствия наслаждения» на основе чувственного ощущения: это удовольствие более высокого уровня — «удовольствие рефлексии»¹¹. Идеалом изящных искусств является их структурная органичность, т. е. такая свободная «целесообразность в форме», когда при ясном понимании субъектом, что перед ним произведения искусства, они воспринимались бы как продукты самой природы. «Природа прекрасна, если она в то же время походит на искусство;

а искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой»¹². Такое искусство (= «изящное искусство» — *schöne Künste*) может быть произведено только гением, через врожденные задатки души которого «природа дает искусству правило»¹³.

Последующая философия красоты строилась чаще всего на более или менее талантливой интерпретации, толковании или упрощении идей Канта о прекрасном. Шиллер различал красоту «в идее», как «вечную, единую и неделимую», и красоту «в опыте», идеал которой заключается в «равновесии реальности и формы»; в согласии разума и чувственности, долга и влечения; или, в другом ракурсе, — в гармонии «чувственной зависимости» и «моральной свободы». Красоту как эстетический феномен Шиллер видел в *игре* духовно-душевно-чувственных способностей; высоко ценил красоту искусства, понимая ее как органическое господство формы над содержанием. «Настоящую тайну искусства мастера» он видел в том, «чтобы формой уничтожить содержание». «В истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничего — от содержания, ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же — лишь на отдельные силы»¹⁴. Красота для Шиллера, как затем для Гердера, Гегеля и ряда других философов вплоть до Хайдеггера и Гадамера, выступала чувственным образом (или явлением) истины. Шеллинг определял красоту как выражение бесконечного в конечном и видел в ней главный принцип искусства. Без красоты он не представлял себе искусства; при этом он имел в виду «красоту, возвышающуюся над всякой чувственностью»¹⁵.

Гегель в «Лекциях по эстетике» рассматривал понятия красоты и прекрасного в контексте их отношения к искусству, т. к. считал эстетику философией искусства. Прекрасное для него — «чувственное явление, чувственная видимость идеи»¹⁶, понимаемая как посредник «меж-

¹² Кант И. Соч. Т. 5. С. 322.

¹³ Там же.

¹⁴ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 265–266.

¹⁵ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966. С. 225.

¹⁶ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 119.

ду непосредственной чувственностью и идеализованной мыслью». Прекрасное «в себе самом бесконечно и свободно»¹⁷, оно составляет основу искусства в качестве *идеала* и находит свое наиболее адекватное выражение на классическом (в гегелевской триадической классификации истории форм бытия искусства) этапе — в античном искусстве. В противоположность Канту красоту в искусстве он ценит значительно выше природной красоты, как результат деятельности человеческого духа: «Ибо красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведение его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты»¹⁸. Последняя является опосредованной красотой, т. к. онтологически и креативно не причастна духу. «Красота в природе прекрасна лишь для другого, т. е. *для нас*, для воспринимающего красоту *сознания*»¹⁹. Прекрасное природы — лишь «рефлекс красоты, принадлежащей духу», т. е. субстанциально «несовершенный, неполный тип красоты»²⁰. И хотя Гегель, как систематик, уделил определенное внимание и прекрасному в природе, красоте ее абстрактных форм и закономерностей (правильности, симметрии, гармонии и т. п.) (гл. 2 первой части его «Лекций»), он не считал возможным включать его в предмет эстетики. «Художественно прекрасное» он свел к понятию *идеала* и изучил его достаточно основательно (ему собственно и посвящена первая часть «Лекций»). Природу идеала в искусстве Гегель усматривал в «сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием»²¹. Вслед за Гете и современными ему теоретиками искусства Гегель считал, что критерием суждения о прекрасном в искусстве «является понятие характерного»²²; им впервые систематически применен принцип историчности к пониманию бытия прекрасного в искусстве (= идеала) (см. подробнее в гл. 11).

¹⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 120.

¹⁸ Там же. С. 8.

¹⁹ Там же. С. 133.

²⁰ Там же. С. 9.

²¹ Там же. С. 165.

²² Там же. С. 26.

Социокультурная и художественно-эстетическая ситуации XIX в. не способствовали фундаментальной философской разработке категории прекрасного. Главные направления в искусстве этого столетия романтизм, реализм, натурализм, символизм уже не ориентируются на выражение прекрасного и не создают произведений в узком смысле слова «изящного искусства». Эти тенденции возрождаются только на короткий срок и в ограниченном культурном пространстве рафинированных локальных форм декаданса, эстетизма, модерна рубежа XIX–XX вв. С романтиков и последователей Гегеля начинается процесс девальвации феномена и категории прекрасного как в теории, так и в художественной практике; слова *эстетика*, *эстетический*, *эстетизм* приобретают в среде социально, демократически, революционно ориентированных художников и критиков второй половины XIX в. негативный оттенок. Романтики в противовес классицистам стремились показать «обратную сторону» прекрасного, которая представлялась им не менее значимой, чем «лицевая», уделяя много внимания удивительному, сказочно-фантастическому, возвышенному, хаотическому, безобразному. Гегельянцы Х. Вайсе, А. Руге, К. Розенкранц («Эстетика безобразного», 1853), Ф.-Т. Фишер считали, что *безобразное* должно быть введено в эстетику не только как антитеза прекрасного, но и как равнозначное и равновесное ему понятие. Фишер писал, что «прекрасное — это просто определенный вид созерцания (видения)».

Ницше широко открывает ворота эстетическому релятивизму, требуя глобальной переоценки всех традиционных ценностей. К красоте у него двойственное отношение. С одной стороны, он ценит ее как принадлежащую к идеализируемой им антично-аристократической культуре, которую уничтожила нищая и «больная» иудейско-христианская чернь. С другой — осмысливает красоту как иллюзию, внедряемую в культуру на основе *аполлоновского* рационализованного начала в качестве главного упорядочивающего и преобразующего мир принципа. Наряду с ним Ницше требует легитимировать и продуктивное иррациональное хаосоморфное начало — *дионисийское*. Фактически это же начало культуры и искусства, по-иному его интер-

претируя и выводя из других оснований, декларируют *интуитивизм* А. Бергсона с его концепцией «жизненного порыва» и *фрейдизм*, утверждавший приоритет бессознательного. Сам Фрейд, критикуя философскую эстетику за непродуктивность суждений о природе и происхождении красоты, признавал, что и психоанализ ничего не может сказать о ней, кроме признания очевидного факта, что красота и очарование «изначально являются свойствами сексуального объекта». Ницшеанство, интуитивизм, фрейдизм стали теоретическим фундаментом основных художественно-эстетических течений XX в., принципиально и последовательно отрицавших феномен, понятие и категорию прекрасного, знаменовали начало неклассической эстетики.

Наряду с этой главной для философской эстетики и художественной практики XIX–XX вв. тенденцией у ряда авторов университетско-академической эстетики, с одной стороны, и в религиозной эстетической мысли, с другой, категория прекрасного занимает и в этот период традиционно почетное место, хотя существенной научной разработке она уже не подвергается. Так, А. Шопенгауэр (1788–1860) в системе своей волецентристской философии основывает понимание прекрасного на соединении платоновских и кантианских идей. «Человеческая красота есть объективное выражение, которое обозначает совершеннейшую объективацию воли на высшей ступени ее познаваемости, идею человека вообще, полностью выраженную в созерцаемой форме»²³. При этом субъективная сторона прекрасного играет здесь не менее сильную роль, подчеркивает философ, чем объективная. В подтверждение значимости для человека его красоты он приводит цитату из Гете: «Кто видит человеческую красоту, того не может коснуться ничто дурное: он чувствует себя в гармонии с самим собою и с миром»²⁴.

Н.Г. Чернышевский, полемизируя с гегельянской эстетикой (ее пониманием прекрасного как «равновесия идеи и образа»), выдвинул и попытался обосновать в своей диссертации «Эстетические отношения

²³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1992. С. 226.

²⁴ Там же.

искусства к действительности» (1855) тезис: «Прекрасное есть жизнь», когда мы находим ее такую, «какова должна быть она по нашим понятиям»; «прекрасное то, в чем мы видим жизнь так, как мы понимаем и желаем ее, как она радует нас»²⁵. Таким образом идеализаторски-субъективный фактор в определении красоты играл в его эстетике не меньшую роль, чем объективный (ср. кантовское понимание). Природная красота оценивалась им вслед за Кантом выше художественной. Вл. Соловьев, во многом поддерживая Чернышевского, в русле своего неоплатонически-христианского мировоззрения считал красоту важнейшим показателем реализации постоянно длящегося процесса божественного творения бытия — преодоления хаоса путем воплощения идеи. Красота «есть идея действительно осуществляемая, воплощаемая в мире прежде человеческого духа»; «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала»²⁶. Сущность искусства Соловьев видел в красоте как «ощутительном проявлении истины и добра» и «высшую задачу искусства» определял как совершенное воплощение «духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма». В исторической жизни искусство не достигает этого идеала, здесь возможны «только частичные и фрагментарные *предварения* (антиципации) абсолютной красоты»²⁷. Ими и ценны лучшие достижения мирового искусства. Идеи Соловьева в XX в. были унаследованы и развиты русскими религиозными мыслителями П. Флоренским и С. Булгаковым.

Против неоплатонически-гегелевского понимания прекрасного как оптимального выражения идеи выступали многочисленные представители «формальной эстетики» и ориентирующиеся на них искусствоведы И.-Ф. Гербарт, Р. Циммерман, Э. Ганслик, К. Фидлер, А. Гильдебранд, А. Ригль, Г. Вельфлин. В духе некоторых средневековых схоластов они утверждали, что красота заключается только в формальных законах организа-

²⁵ Чернышевский Н.Г. Эстетика. М., 1958. С. 70.

²⁶ Соловьев В. Собр. соч. Т. 6. С. 43, 41.

²⁷ Там же. С. 84.

ции объекта — в ритме, пропорциях, цветовых отношениях, законах композиции, структурных принципах зрительных и звуковых форм и т. п. Напротив, «психологическая эстетика» (Г.Т. Фехнер, Т. Липпс и др.) делала акцент на субъективности прекрасного, объясняя его из разработанной ими теории «вчувствования» (Липпс Т. «Эстетическое вчувствование», 1899) — перенесения на созерцаемый объект переживаний субъекта. Липпс определял красоту «как соответствие объекта природе эстетически оценивающего субъекта». Феноменологическая эстетика (Р. Ингарден, Н. Гартман) рассматривала прекрасное как *главную эстетическую ценность*. Много внимания проблеме прекрасного уделяла марксистско-ленинская эстетика, акцентировавшая внимание на общественно-трудо­вой природе красоты и манифестировавшая смысл эстетической деятельности в преобразовании действительности «по законам красоты»; красота определялась как «совершенное в своем роде», как «соотнесение с общественным идеалом», как высшая эстетическая ценность; доказывалась историческая, социальная, этническая относительность прекрасного.

Хайдеггер усматривал в красоте одну из форм «бытия истины как несокрытости», полагая истину «источком художественного творения». Гадамер, активно опираясь на эстетику Канта, утверждал, что «онтологическая функция» прекрасного заключается в том, чтобы «перебросить мост через пропасть, разделяющую идеальное и реальное»²⁸. Адорно, свидетельствуя о «кризисе прекрасного» в современном искусстве и науке о нем, уделяет этой категории немалое внимание в своей «Эстетической теории» (1970) и видит спасение «эстетического от угасания» в обращении к несколько переосмысленному в духе времени кантовскому пониманию прекрасного.

5.4. Красота и прекрасное

Итак, даже краткий анализ главных исторических вех становления философии прекрасного показывает,

насколько труден и неуловим этот феномен для понимания и хотя бы косвенной вербализации. Вроде бы не существует ни одного человека, который был бы лишен чувства красоты, не испытывал наслаждения от контакта с теми или иными прекрасными объектами, не выражал бы своей реакции в подобных ситуациях словами «красота, прекрасно, чудесно» и не знал бы, что в мире существует нечто прекрасное. Кажется, не существует человека, в котором не было бы заложено некое интуитивное «знание» прекрасного. И тем не менее человеческая мысль столетиями, если не тысячелетиями бьется над проблемой словесного выражения, описания, презентации этого знания. И попытки эти оказываются постоянно настолько тщетными, что в конце концов в XX в. человечество не только отказывается от этих попыток, как в свое время богословие благоразумно отказалось от вербального выражения сущности Бога, но даже и вообще снимает проблему прекрасного с обсуждения, как вроде бы и несуществующую, как некий миф, не имеющий под собой никаких реальных оснований, как иллюзию заблудившегося сознания.

Однако и объективно существующая реальность (в каком бы смысле ее ни понимали), и сознание (любого уровня) самим фактом своего бытия и контакта между собой протестуют против такой постановки одного из сущностных вопросов бытия человеческого. Весь опыт исторического, художественного, эстетического бытия человека и общества показывает, что *проблема прекрасного — реальная проблема*. Другой вопрос, что она плохо поддается, если вообще поддается, формально-логическому, или дискурсивному, описанию и тем более решению. Возможно, когда-то человечество разработает дискурсивные парадигмы, мыслительные практики, более адекватные для ее решения, чем весь современный философский инструментарий, но, может быть, она, как и проблема Бога, останется принципиально закрытой для адекватного дискурсивного проникновения. И это не должно смущать нас сегодня. Даже естественные и физико-математические науки подошли в конце XX в. к подобным пределам, где механизм разумно-рационально-дискурсивного описания просто не работает, оказывается в принципе недостаточным. Что же говорить о более тонких материях, с

которыми имеет дело эстетика? Здесь надо проявить мудрость вовремя остановиться, почувствовать границы и пределы возможного для дискурсивного уровня познания и соответствующего вербального выражения. Тем не менее это не означает, естественно, что мы ничего вообще не можем сказать о прекрасном. Из уже изложенного исторического материала, содержащего множество зерен истины, вытекает немало интересных и значимых заключений. Суть их может быть сведена к следующему.

Прежде всего очевидно, что можно с достаточной долей вероятности разграничить понятия *прекрасного* и *красоты*. Если прекрасное — одна из существенных модификаций эстетического, т. е. характеристика субъект-объектных отношений, то *красота*, как показывает опыт историко-эстетического исследования, — категория, входящая в смысловое поле прекрасного и являющаяся характеристикой *только эстетического объекта*. С ее помощью фактически с античности стремились обозначить ту трудноуловимую *совокупность свойств объекта* (природного, предметного, произведения искусства), которая приводит к генерации чувства прекрасного, к неутилитарному наслаждению.

Уже с античности мыслители и художники пытались вычленивать и как-то описать, дефинировать «законы» и «правила» красоты, среди которых чаще всего фигурировали такие характеристики, как *гармония, совершенство, мера, соразмерность, порядок, симметрия, пропорция, число, ритм, равенство, доброцветность, «золотое деление», конкретные пропорции, типы линий (S-образная линия, например), блеск, сияние, свет, цветовые отношения, музыкальные соотношения, определенные соотношения частей и целого* и т. д. и т. п. Искусство как специфически эстетическая форма деятельности человека (с древности — внесознательно, а с Нового времени — вполне осознанно) было ориентировано прежде всего на *выражение* или *созидание* красоты, и все перечисленные и многие другие подобные принципы полагались в основу создания произведений искусства. С развитием НТП, особенно в XX в., пытались даже поверять «законы красоты» математикой и другими «точными» науками. Сегодня понятна бесперспективность поисков неких конкретных

эмпирических характеристик и тем более «канонов» красоты, так же как очевидно и наличие в определенном классе эстетических объектов таких характеристик. Однако их совокупность, как и большинство из них в отдельности, практически не поддается вербализации, да и такая вербализация вряд ли что могла бы дать взыскующему разуму или чувству.

Красота эстетического объекта есть принципиально невербализуемое адекватное выражение или отображение глубинных сущностных (духовных, эйдетических, онтологических, математических и т. п.) закономерностей Универсума, бытия, жизни, некоей духовной или материальной реальности, явленное реципиенту в соответствующих визуальной, аудио или процессуальной организации, структуре, конструкции, форме эстетического объекта, которые способны вызвать в эстетическом субъекте ощущение, переживание прекрасного, реализовать событие прекрасного. Этим красота отличается от *красивости*, которая опирается только на систему относительно поверхностных формальных характеристик объекта, детерминированных скоропреходящими веяниями моды. Здесь фактически не может идти речи о каком-либо *сущностном выражении*.

На восприятие красоты влияют исторические, социальные, национальные, культурные, религиозные, антропные и другие параметры субъекта восприятия, однако некое *сущностное ядро* ее сохраняется константным в принципе для человека как homo sapiens и адекватно воспринимается большей частью эстетически развитых реципиентов всего человечества (об этом свидетельствует, в частности, планетарная легитимация красоты многих произведений классического искусства, будь то древнеегипетский скульптурный портрет Нефертити, Венера Милосская или классическая японская гравюра XVII – XVIII вв.). В эмпирической реальности это константное ядро красоты относительно адекватно воспринимается более ограниченным социо-этно-культурным кругом реципиентов. Например, только людьми средиземноморской культуры или только народами Дальнего Востока и т. п. Красота — одна из наиболее таинственных онтологических характеристик объекта, человека и Универсума в целом, оптимально выявляющаяся только в акте эстетического восприятия.

Красота объекта эстетического отношения является, как правило, *необходимым* условием актуализации эстетического в модусе прекрасного. Нет красоты — нет и прекрасного. Однако наличие красоты отнюдь не достаточное условие для того, чтобы событие прекрасного состоялось. В не меньшей мере оно зависит и от субъекта восприятия, его объективных характеристик (наличия достаточно развитого эстетического вкуса, художественного чутья и соответствующей подготовки), субъективной *установки на эстетическое восприятие* объекта и благоприятных условий для такого восприятия. Последние два момента, однако, не всегда необходимы при наличии прекрасного объекта и высокоразвитого эстетического вкуса у субъекта. При их контакте (визуальном или аудио, как правило) искра эстетического восприятия часто высекается спонтанно, и человек даже без сознательной установки на эстетическое восприятие оказывается вовлеченным в него, автоматически выключаясь (пусть на мгновение) из любых иных отношений с действительностью.

Здесь к месту вспоминается одна древнекитайская притча. За человеком гонится тигр. Он в ужасе выбегает на высокий обрыв, срывается вниз, летит и видит, что там его поджидают еще несколько тигров. Вдруг рука его инстинктивно хватается за тонкую ветвь кустарника. Он на мгновение замирает над пропастью и видит перед глазами на стене обрыва маленький цветок, пробившийся между голых камней. «Красота-то какая», — восклицает он непроизвольно и, успокоенный, продолжает падение. Мудрая притча, свидетельствующая о том, что и древние китайцы хорошо чувствовали смысл красоты и вообще эстетического как приводящих человека во *вневременную гармонию* с Универсумом, выключаящих его из обыденной переходящей действительности бывания и возводящих на уровень истинного бытия.

И вот, когда все необходимые условия конкретной эстетической ситуации оказываются в наличии, реализуется *событие прекрасного*. Оно характеризуется полным отсутствием какой-либо утилитарной цели и корысти, свободной игрой душевно-духовных сил, всеобъемлющим *узрением* той целокупности, что стоит за эстетическим объектом и выражением которой

он является; отсутствием конкретной дискурсивной деятельности при воспарении духа в эту особую смысловую невербализуемую реальность, где он погружается в состояние покойного блаженства, сопровождающегося ощущением предельной полноты жизненной самореализации, соответствия частностей общему, реального мира идеальному, феноменального ноуменальному; субъект достигает состояния выхода из себя (трансцензуса) в метафизическую сферу, личного вневременного и внепространственного оптимального бытия в Универсуме. И все это сопровождается неопишным духовным (эстетическим) наслаждением.

Прекрасное, таким образом, характеризует именно некое уникальное *со-бытие* в пространстве отношения эстетического субъекта и Универсума в целом через посредство эстетического (в данном случае — прекрасного) объекта, момент их активного вневременного контакта, их неслиянного слияния, при котором субъект пребывает в состоянии предельного для него целостного бытия-знания без утраты своего личностного самосознания. Понятно, что, как и в общем случае эстетического восприятия, здесь речь идет об идеальном, предельно возможном на этом пути состоянии. Реально событие прекрасного имеет множество промежуточных состояний, средние и низшие из которых доступны множеству даже слабо подготовленных в эстетическом плане реципиентов. И на них человек достигает ощущения и переживания прикосновения к чему-то выходящему за рамки обыденности, намекающему на что-то более высокое и т. п. При этом уровень (высота) события прекрасного зависит в равной мере как от качества эстетического объекта (его красоты), так и от эстетической подготовленности субъекта.

Признанный шедевр мирового искусства или прекрасный высокогорный пейзаж может ничего не сказать (то есть не привести к событию прекрасного) не подготовленному или не настроенному на их эстетическое восприятие зрителю. И, наоборот, какой-нибудь невзрачный полевой цветок или скромный пейзаж Коро могут привести соответствующим образом подготовленного и настроенного на эстетическое восприятие реципиента к высшим уровням события прекрасного. В этом одна из удивительных особенностей феномена

прекрасного, как фактически и любого эстетического явления. В акте эстетического опыта субъект и объект практически равноправны, равноценны и равноактивны. Объект интенсивно (тем, что он несет красоту) *выражает* нечто, а субъект должен быть подготовлен к аутентичному восприятию этого выражения и полностью открыт для него.

Контрольные вопросы

- 1. Почему красота и прекрасное с древности привлекали внимание людей как в практическом, так и в теоретическом планах?**
- 2. Каковы основные этапы понимания прекрасного в античности?**
- 3. Как понимали прекрасное отцы Церкви и средневековые схоласты?**
- 4. В чем усматривал Кант смысл прекрасного?**
- 5. В чем состоит событие прекрасного?**

Дополнительная литература

1. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965. С. 111–191.
2. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.

Феномены, явления, события, состояния, возвышающие человека над его обыденной жизнью, указывающие ему на какие-то иные, более высокие горизонты, чем те, с которыми он встречается обычно, и направляющие его к ним, с древности волновали и интересовали человека. В религии они вошли в поле того, что называется сакральным, в художественной культуре и эстетике получили именование *возвышенного*. Так была названа одна из относительно редких (особенно в современном мире) модификаций эстетического; одна из главных и наименее поддающихся дискурсивному описанию категорий эстетики, характеризующая комплекс неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, как правило, созерцательного характера, в результате которых субъект испытывает сложное чувство восхищения, восторга, ликования, благоговения и одновременно страха, ужаса, священного трепета перед объектом, превосходящим все возможности его восприятия и понимания. При этом субъект переживает свою глубинную онтологическую и энергетическую сопричастность или самому «высокому» объекту, свое родство с ним, или трансцендентному архетипу, духовным силам, стоящим за ним, и одновременно ощущает отсутствие угрозы реальной опасности для себя, т. е. свою внутреннюю свободу и духовное равноправие в системе взаимодействия несоизмеримых величин, где он предстает бесконечно малой, но существенно значимой величиной.

В *имплицитной* эстетике понятие возвышенного в смысле, близком к эстетическому, появилось в гречес-

кой античности в связи с понятием *энтузиазма* (божественного воодушевления, приписывавшегося прорицателям, провидцам, поэтам, живописцам; восхождения к божественной идее прекрасного — у платоников), а также в риториках — наставлениях по ораторскому искусству, где оно означало один из стилей речи — высокий, величественный, строгий. Эти идеи подытожил в середине I в. анонимный автор, вошедший в науку под именем Псевдо-Лонгина, в трактате «О возвышенном». Псевдо-Лонгин, характеризуя возвышенное (*to hypsos*) как один из главных приемов художественно организованной речи, делает акцент на его внесознательно-эмоциональном воздействии на слушателя, когда речь приводит его в состояние восторга, изумления, «подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы». Автор трактата подчеркивает, что оратор для достижения возвышенного должен не только искусно владеть всеми техническими правилами составления фигур и оборотов речи, но и субъективно быть предрасположенным к возвышенным мыслям, суждениям, страстным переживаниям, патетическому настрою.

В христианской средневековой эстетике проблема возвышенного не ставилась на теоретическом уровне, но дух возвышенного имплицитно пронизывал основные составляющие культуры, достигая апогея в византийском и древнерусском столичном искусстве (в живописи, архитектуре, церковном пении), в храмовом богослужении, в мистической практике монахов — в «эстетике аскетизма» (состояния экстаза)¹. В текстах отцов Церкви, в церковной поэзии, в агиографии (жизнях святых), в византийской и древнерусской иконописи трансцендентно-имманентный Бог предстает в качестве антиномического, непостигаемо-постигаемого, неопишимо-описуемого («сверхсветлой тьмы» — псевдо-Ареопагит) объекта духовного созерцания, вызывающего у верующего переживание *возвышенного* (ужаса и восторга, трепета и неопишимо-радости, «экстаза безмыслия» и т. п. состояний). Эстетическое сознание в византийско-православном ареале было как бы промодулировано феноменом возвышенного, поэтому на

¹ Подробнее см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры... Т. 1. С. 508–545.

первый план в эстетике выдвинулись такие категории как образ, икона, символ, знак, выполняющие, прежде всего, *анагогическую* (возводительную), т. е. духовно возвышающую функцию, а прекрасное было осмыслено как символ божественной Красоты и путь к Богу. Искусство и эстетическая сфера в Византии и средневековых православных странах фактически функционировали в *могусе возвышенного*². Восходящая к «Ареопагитикам» анагогическая функция искусства была близка и многим мыслителям западного Средневековья. Так, аббат Сен-Дени Сутгерий (XII в.) прямо писал о том, что церковное искусство способствовало его восхождению к Богу. Под знаком возвышенного, сопряженного с *причудливым*, находились художественная культура и эстетика барокко, высоко ценившие в художнике «божественное вдохновение» (*furor divinus*). Во Франции начала XVIII в. возвышенное (*le sublime*) понималось как высшая ступень красоты и означало величие и изысканность.

В *эксплицитной* эстетике систематическое осмысление возвышенного начинается с неоднократно упоминавшегося трактата Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», в котором проводится сравнительный анализ двух главных категорий эстетики на основе изучения эмоционально-аффективного воздействия соответствующих эстетических объектов. Бёрк утверждает, что прекрасное и возвышенное имеют противоположные природы. Если прекрасное основывается на чувстве удовольствия, то возвышенное — на чувстве неудовольствия. Отсюда объекты, их вызывающие, также во всем противоположны. Возвышенные предметы «огромны по своим размерам», шероховаты и небрежно отделаны, угловатые, темные, мрачные и массивные, могут быть даже зловонными. Поэтому возвышенное близко стоит к категории *безобразного* («безобразие вполне совместимо с идеей возвышенного», особенно если оно вызывает сильный страх). Все, что возбуждает ужас в человеке, может, по Бёрку, быть источником возвышенного. Интересно, что именно эти идеи Бёрка, мало при-

² Этой проблеме посвящено специальное исследование греческого эстетика середины XX в. П.А. Михелиса: *Michelis P.A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. London, 1955.

влекавшие его современников, оказались близкими отдельным представителям неклассической эстетики XX в., которые пытались переосмыслить категорию возвышенного применительно к некоторым «продвинутым» авангардно-модернистским практикам в современном им искусстве.

Взгляды английского мыслителя привлекли внимание к категории возвышенного немецких философов. *М. Мендельсон* (1729—1786) в трактате «О возвышенном и наивном в изящных искусствах» в контексте своей теории восприятия определяет возвышенное как нечто вызывающее в зрителе восторг, восхищение, «сладкий трепет» и тем самым приводящее его к постижению внезапно открывшегося *совершенства*. В искусстве он различал два вида возвышенного: восхищение изображенным предметом самим по себе и восхищение самим изображением предмета, достаточно заурядного, не вызывающего удивления. Для возвышенного первого вида он ввел понятие *наивного* в искусстве, которое определял как безыскусное выражение достойных восхищения идей или предметов. Непосредственность и наивность изображения только усиливают, по мнению Мендельсона, величие изображенного предмета.

На трактат Бёрка активно опирался и *Кант* в раннем сочинении «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» и в «Критике способности суждения». Если в первом трактате он во многом следует за Бёрком, то в «Критике» идет значительно дальше. Рассуждения о возвышенном Кант строит, постоянно отталкиваясь от своей концепции *прекрасного*. Если понятие прекрасного в природе зависит прежде всего от формы предмета, его упорядоченной ограниченности, т. е. касается его качества, то чувство возвышенного возбуждают, как правило, предметы бесформенные, безграничные, несоизмеримые с человеческим масштабом, т. к. главный акцент переносится на количество. Прекрасное «берется для изображения неопределенного понятия рассудка, а возвышенное — для изображения неопределенного понятия разума»³.

И то и другое доставляет удовольствие субъекту, но характер этих удовольствий различен; удовольствие от возвышенного — это особое антиномическое удоволь-

ствие-неудовольствие, «негативное удовольствие». Возвышенное нравится «в силу своего противодействия интересу (внешних) чувств», в то время как прекрасное нравится «без всякого интереса». Возвышенное «есть предмет (природы), представление о котором побуждает душу мыслить недостижимость природы в качестве изображения идей»⁴. Чувство возвышенного основывается, таким образом, на некоей негативности, или апофатике, как выразились бы отцы Церкви, принципиальной неадекватности и невозможности, т. е. приводит к ощущению трансцендентальности идей, стоящих за объектом эстетического восприятия. Возвышенное возникает как моментальное схватывание или шок от *непосредственного узрения* невозможности чувственного представления этих идей *при максимальной иррациональной приближенности* к ним в самом акте восприятия; и оно есть то, «одна возможность мысли о чем уже доказывает способность души, превышающую всякий масштаб [внешних] чувств»⁵.

Одно из главных отличий друг от друга основных категорий эстетики Кант видит в том, что красота природы «заключает в своей форме целесообразность», т. е. онтологична и «сама по себе составляет предмет удовольствия»; объект же, вызывающий в нас чувство возвышенного, по форме «может казаться нашей способности суждения нецелесообразным, несоразмерным с нашей способностью изображения», как бы насильственно навязанным воображению⁶. Он не может быть назван в отличие от прекрасного возвышенным в собственном смысле слова; возвышенное «касается только идей разума», т. к. его центр тяжести находится в субъекте, а не в объекте, как в случае с прекрасным. «Основание для прекрасного в природе мы должны искать вне нас, для возвышенного же — только в нас и в образе мыслей, который вносит возвышенное в представление о природе»⁷. Возвышенное возникает при конфронтации опыта природы с опытом свободы; это не эмпирически-индивидуальное, но субъективно-всеобщее чувство.

⁴ Кант И. Соч. Т. 5. С. 277.

⁵ Там же. С. 257.

⁶ Там же. С. 251.

⁷ Там же. С. 252.

Кант различал два вида возвышенного: *математически возвышенное* и *динамически возвышенное*. Первый вид определяется величиной объекта, увлекающей наше воображение в бесконечность. Второй — угрожающими силами природы (бушующий океан, гроза с громом и молниями, действующий вулкан и т. п.), когда человек созерцает их из безопасного места, ощущает увеличение своей душевной силы в процессе созерцания и получает удовольствие от осознания в себе «способности сопротивления» им. Душа воспринимающего начинает «ощущать возвышенность своего назначения по сравнению с природой»⁸.

Идеи Канта конкретизировал, сместив некоторые акценты, Шиллер в двух статьях «О возвышенном» (1793;1801): «*Возвышенным* мы называем объект, при представлении которого наша чувственная природа ощущает свою ограниченность, разумная же природа — свое превосходство, свою свободу от всяких ограничений: объект, перед лицом которого мы, таким образом, оказываемся в невыгодном физическом положении, но морально, т. е. через посредство идей, над ним возвышаемся»⁹. Чувство возвышенного сочетает в себе страдание, достигающее иногда степени ужаса, и радость, восходящую до восторга; не будучи в собственном смысле наслаждением, оно чуткими душами предпочитается простому наслаждению прекрасным. Возвышенное путем внезапного потрясения предоставляет нашему духу выход из чувственного мира, в то время как красота приковывает к нему. Шиллер различал «созерцательно-возвышенное» и «патетически-возвышенное».

На идеи Шиллера опирался в своих лекциях «Философия искусства» Шеллинг. Он усматривал возвышенное в природе, в искусстве и в «душевном строе» и определял его как облечение бесконечного в конечное. Для возвышенного, полагал он, недостаточна просто физическая или силовая несоизмеримость с человеческими масштабами. Эстетическое «созерцание возвышенного» имеет место только тогда, когда «чувственно-бесконечное» (например, реальный разгул стихий)

⁸ Кант И. Соч. Т. 5. С. 270.

⁹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 138.

выступает символом «истинно бесконечного» (абсолютной идеальной бесконечности). Бесконечное как таковое уничтожает форму чувственно-бесконечного, т. е. символа. Поэтому абсолютная бесформенность как «высшая абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным», и является символом бесконечного как такового, т. е. воспринимается как возвышенное. А тождество абсолютной формы и бесформенности — изначальный хаос, как потенция всех форм. Поэтому через «созерцание хаоса разум доходит до всеобщего познания абсолютного, будь то в искусстве или в науке». Отсюда «хаос — основное созерцание возвышенного», согласно Шеллингу¹⁰. Между возвышенным и прекрасным нет существенной противоположности, но только количественная. Это понимание возвышенного вдохновляло не одно поколение немецких романтиков; оно близко и теоретикам, и практикам ряда направлений искусства XX в.

Гегель в «Лекциях по эстетике», опираясь на Канта, но полемизируя с его акцентацией субъективной природы возвышенного, связывает его со сферой *выражения* «субстанциального единого», бесконечного непостижимого разумом духа, или Бога, в конечном, в единичных явлениях, в частности в произведениях искусства. «Возвышенное вообще есть попытка выразить бесконечное, не находя в царстве явлений предмета, который бы оказался годным для этой цели»; стремление показать, явить «абсолютное выше всякого непосредственного существования», что неизбежно ведет к диалектическому снятию конкретной формы выражения принципиально неместимым в нее содержанием — субстанциальным смыслом. «Это формирование, которое само уничтожается посредством того, что оно истолковывает, так что истолкование содержания обнаруживается как снятие самого истолкования, — это формирование есть возвышенное»¹¹.

По Гегелю, возвышенное онтологично — это некое укорененное в единой абсолютной субстанции, или в Боге, «содержание» (идеальная реальность), подлежащее *выражению* (или самовыражению), воплощению и

¹⁰ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 167.

¹¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 2. С. 73.

снимающее в процессе этого выражения любую конкретную форму воплощения. Возвышенное в искусстве проявляется в абсолютном стремлении искусства к выражению божественной субстанции, а т. к. она значительно превосходит любые формы внешнего выражения, то это и должно стать предметом выражения — *несоизмеримость смысла и образа его выражения*; «существование внутреннего за пределами внешнего». Такое «искусство возвышенного» Гегель называет «святым искусством как таковым, святым искусством по преимуществу, потому что оно воздаёт честь лишь одному Богу»¹². Этот род возвышенного он усматривал преимущественно в древнееврейской священной поэзии. Изобразительные искусства, по его мнению, не в состоянии выразить возвышенное, хотя это частично удалось сделать Рафаэлю в изображении Христа-младенца в «Сикстинской мадонне». В архитектуре наиболее глубоко возвышенное выражается в готике. Эти идеи Гегеля оказали существенное влияние на основные принципы эстетик *романтизма* и *символизма*. Романтики и символисты предприняли небезуспешные попытки создать возвышенные произведения в поэзии, музыке, живописи. В России неоправославная эстетика первой трети XX в. (П. Флоренский, С. Булгаков), не употребляя термина «возвышенное», фактически показала, что возвышенное в гегелевском понимании наиболее оптимально было выражено в феномене *иконы*. В целом же именно представители немецкой классической философии дали практически исчерпывающее понимание возвышенного.

В материалистической или демократически ориентированной эстетике XIX—XX вв. во многом утрачивается изначальный эстетический смысл возвышенного. Одни эстетики просто исключают его из своего категориального арсенала, другие трактуют крайне одномерно. Н.Г. Чернышевский практически сводил возвышенное к природной величине и силе. Психологическая эстетика (Липпс, Фолькельт) понимала его как «вчувствование», как проекцию возвышенных чувств на предмет эстетического восприятия. Марксистско-ленинская эстетика связывала его с понятиями *патети-*

тического и героического, проявляющегося в социально или идеологически ангажированной личности — бескорыстном борце за те или иные прогрессивные с точки зрения конкретного класса (или партии) идеалы.

С середины XX в. в эстетике опять возрастает интерес к этой категории. Предпринимаются попытки модернизировать опыт понимания возвышенного немецкой классической философией, в первую очередь Кантом. В русле своей феноменологической эстетики *Н. Гартман* понимает возвышенное как некое явление в природе и в искусстве (в наиболее чистом виде в музыке и архитектуре), отвечающее потребности человеческой души в великом, выдающемся: «...возвышенное есть проявление нечувственно порожденного подавляюще великого или выдающегося на фоне чувственного переднего плана предмета, поскольку это проявляющееся великое соответствует (отвечает) душевной потребности в величии и легко преодолевает противостоящее мелко-человеческое противодействие»¹³. Греческий эстетик *П.А. Михелис* предлагает распространить эстетический подход на историю искусства и, в частности, рассматривает ее в свете категорий возвышенного и прекрасного. В искусстве античности и Ренессанса он усматривает господство принципа прекрасного, в то время как византийское искусство видится ему в модусе исключительно категории возвышенного. *Т. Агорно*, возвращаясь на новом уровне к идеям Канта (о «негативности» возвышенного, в частности) и Шиллера, понимает возвышенное как торжество человеческого духа (его неподдающейся внешним манипуляциям природе) над превосходящими возможности человека феноменами природы, социального бытия, даже художественного выражения (например, в авангардной музыке), основанного на внутреннем противодействии, сопротивлении человека внешним обстоятельствам, системе социальной ангажированности и т. п. *Ж.-Ф. Лиотар* в «Лекциях по аналитике возвышенного» (1991) и других работах стремится переосмыслить теорию возвышенного Канта в постструктуралистско-постмодернистском духе, декларируя эстетический критерий в

¹³ Гартман Н. Эстетика. С. 548.

постнеклассическом знании. Возвышенное, в его интерпретации, возникает как событие неожиданного перехода, конфликта (*différend*) между двумя типами дискурса, не имеющими общих правил организации или суждения, несоизмеримыми в одной плоскости рассмотрения. Возвышенное — эмоциональное выражение (переживание) этого конфликта, свидетельство «невыговариваемости», абсолютного молчания. В сфере искусства возвышенное наиболее ярко проявляется в авангардном искусстве — в абстрактной живописи, абстрактном экспрессионизме, у Клее, Малевича, в современном театре и других произведениях постмодернизма, где потоки и пульсации либидозной энергии находят наиболее адекватное «сублимированное» («облагороженное») выражение. Во второй половине XX в. начинает проявляться интерес к понятию возвышенного и в связи с общественной борьбой (в том числе и в сфере постмодернистских арт-практик и арт-действий) против опасности экологических и ядерных катастроф. Определенную роль здесь играет и такой вид современного искусства, как лэнд-арт.

Тем не менее сегодня можно с достаточной долей уверенности заключить, что категория возвышенного по преимуществу принадлежит классической эстетике, сформировавшейся и активно функционировавшей в Культуре, ориентированной на свой духовный Центр — Великого Другого (подробнее об этом см. гл. 13.1.1); и даже более конкретно — классической эстетике, тесно связанной с религией. Эстетическое в модусе возвышенного возникает и наиболее полно реализуется только в художественно-эстетических кругах, субъекты которых верят в реальность бытия Великого Другого и возможность его самовыражения или выражения его энергий в чувственно воспринимаемой предметности (природе, произведениях искусства). Эстетическая установка, базирующаяся на этой вере, приводит к возникновению события возвышенного при контакте с соответствующим эстетическим объектом (например, с иконой или с комплексом храмовых искусств в процессе православного богослужения). Именно тогда субъект восприятия может достичь состояния высшей гармонии с Универсумом в модусе возвышенного, т. е. непосредственно переживая уни-

кальное, неописуемое состояние пугающего, ужасающего, но сладостного контакта с его трансцендентной Первопричиной. Для XX в. эстетический опыт такого рода уже был достаточно редким явлением.

Контрольные вопросы

- 1. Чем отличается гегелевское понимание возвышенного от кантовского?**
- 2. В чем состоит эстетический смысл категории возвышенного?**

Дополнительная литература

1. О возвышенном. Трактат Псевдо-Лонгина. М., 1966.
2. Бёрк Э. Философское исследование наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 2. М., 1969. С. 72–87.

Категория *безобразного* возникла в эстетике как оппозиционная категории *прекрасного*. Ею обозначают ту область неутилитарных субъект-объектных отношений, которая связана с антиценностью, с негативными эмоциями, чувством неудовольствия, отвращения и т. п. В отличие от главных категорий эстетики *эстетического, прекрасного, возвышенного, трагического, комического* она имеет сложный опосредованный характер, ибо определяется обычно только *в отношении* к другим категориям как их диалектическое отрицание или как интегральная антиномическая составляющая (прекрасного, возвышенного, комического). Наиболее активно разрабатывалась в сфере *имплицитной* эстетики с древнейших времен, где осмысливалась в двух аспектах: безобразное в действительности и безобразное в искусстве.

Еще в греко-римской античности было замечено, что безобразное как антипод прекрасного проявляется практически во всех сферах бытия: в природе (разрушающиеся и разлагающиеся объекты и существа), в человеке (болезни, ранения, смерть), в морали (безнравственные поступки), в политике и государственном управлении (обман, коррупция, несправедливые суды и т. п.). Как правило, безобразное в действительности оценивалось негативно, как противоречащее главному идеалу античного мира — упорядоченному космосу и ориентированному на него рационально организованному социуму; хотя античные источники фиксируют и существование любителей безобразного, дурного, которые получили презрительное именование «сапрофи-

лы» (от греч. *sargos* — гнилой, дурной, испорченный). В неоплатонической эманационной иерархии красоты безобразными считались ее низшие материальные, телесные, «бесформенные» ступени на которых была предельно ослаблена формирующая сила Единого, почти угасал луч эманации; фактически безобразное — это *ничто, небытие* в платоновско-неоплатонической традиции. Линия этой традиции сохранилась до XX в., особенно в богословской эстетике, в частности в софиологии С. Булгакова.

Более сложный характер имеет историческое осмысление безобразного в искусстве. Уже *Аристотель* узаконивает его место в различных искусствах. В контексте своей теории *мимесиса* он признавал, что изображение безобразных предметов (трупов, отвратительных животных) допустимо в живописи, ибо доставляет удовольствие самим фактом искусства — искусного подражания. В драматических искусствах безобразное, согласно Аристотелю, как не доставляющее реального страдания (в отличие от действительности) трансформируется в смешное в комедии или способствует самоотрицанию (или своеобразной профилактике безобразного в действительности) в трагедии.

Особое место проблема безобразного занимает в христианской эстетике. Продолжая неоплатоническую традицию и опираясь на библейскую идею креационизма, христианские мыслители высоко ценили видимую красоту мира и человека. Безобразное в природе и человеке рассматривалось как следствие грехопадения и порчи, дефицита красоты. С другой стороны, чувственная красота — источник вожделения и греховных соблазнов, поэтому христианам предписывалось если не умалять, то по крайней мере сокрывать ее и не увлекаться ею. Согласно христианской доктрине неприглядный и даже безобразный внешний вид вполне может совмещаться с внутренней (душевной или духовной) красотой. Более того, некоторые из ранних отцов Церкви, опираясь на евангельское свидетельство, развивали идею «невзрачного», «презренного» вида Иисуса, в каком он явился на земле. Они полагали, что в таком (не привлекавшем к себе) виде Иисусу легче было донести до людей красоту духовных истин, выполнить свою жертвенную миссию на земле.

В системе глобального патристического символизма «презренный», «достойный поругания» вид Христа становится *символом* его неопишуемой божественной красоты. Безобразное со времен патристики нередко наделяется символической функцией. Один из крупнейших отцов Церкви Григорий Нисский (IV в.) толковал эротические образы библейской «Песни песней» как символы высочайшей духовности, а псевдо-Дионисий Ареопагит в контексте апофатического (отрицательного) богословия утверждал, что Бог может изображаться (обозначаться) даже под видом самых неприглядных вещей, например камней, червей и т. п. Самой противоположностью внешнего облика архетипу («неподобным подобием») символический образ должен возбуждать психику воспринимающего на поиски в сферах, далеких от его внешнего вида.

На этой основе развилась «эстетика аскетизма» христианского монашества, в которой, в частности, фактически эстетизируются такие «безобразные» для обыденного сознания вещи, как гниющая плоть аскета, копошащиеся в ней черви, гноящиеся раны и т. п., не говоря уже о слезах, столах, рыданиях, — обо всем этом с умилением пишут многие агиографы. Здесь феномены безобразного выступают *символами* аскетического подвига, христианского мужества, духовной стойкости. Эта традиция была активно развита западным христианским искусством, где стали популярными экспрессивно-натуралистические изображения страдающего, умирающего, мертвого Христа и пыток мучеников вплоть до натуралистического изображения разлагающейся плоти «Мертвого Христа» Гольбейна (Базель) и знаменитого Изенгеймского «Распятия» Грюневальда, поразивших в свое время крайним натурализмом Ф.М. Достоевского. Здесь безобразное выступает не антитезой прекрасному, но его опосредованным религиозным сознанием символом.

От *Августина* в христианской культуре идет традиция понимания безобразных явлений в качестве органичных компонентов (наряду с прекрасными и нейтральными в эстетическом отношении) прекрасного целого божественного Универсума. Христианство, связывая безобразное со злом, не признает за ним онтологического статуса. Абсолютно безобразное

(*deformitas*) понимается как небытие (= отсутствие формы). В противоположность западноевропейскому средневековому искусству, интенсивно изображавшему (часто в экспрессивно-натуралистических формах) «безобразные» образы в назидательно-дидактических и эмоционально-побудительных целях, византийско-православное искусство, живопись Возрождения и классицизма практически полностью исключали их из своего изобразительного арсенала. Видное место они опять займут только в «больше-не-изящном искусстве» реализма XIX в. и в ряде направлений искусства XX в.

В собственно философской (*эксплицитной*) эстетике безобразному достаточно долго не уделяли особого внимания. Э. Бёрк связывал безобразное, как противоположное прекрасному с возвышенным. Г.Э. Лессинг в «Лаокооне» (1766) полагал, что безобразное может изображаться в большей мере в поэзии, но не в живописи. Шиллер и Кант считали правомерным и закономерным изображение безобразного в искусстве, но в определенной мере. Согласно Канту, развивавшему мысль Аристотеля, искусство «прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны или отвратительны»¹, т. е. за счет *художественности* изображения превращает безобразное природы в эстетический объект, доставляющий удовольствие, фактически снимает безобразное, преобразует его в прекрасное. Романтики видели в безобразном закономерную художественную антитезу прекрасному, имеющую право на бытие в искусстве. Гегель не уделил этой категории специального внимания, указав на нее в связи с карикатурой, деформационно-сатирическим изображением действительности.

Досадный недочет гегелевской теории восполнили его ученики Г. Вайс, А. Руге, И.К.Ф. Розенкранц. Последний известен как автор фундаментального исследования «Эстетика безобразного» (1853), единственного в своем роде в истории эстетической мысли. Для *Розенкранца* «эстетика безобразного» — составная часть общей «метафизики прекрасного». Безобразное — это «отрицательно-прекрасное» (*Negativschöne*), теневая сторона прекрасного, антитеза «просто прекрасного»

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 328.

в диалектически понятом «абсолютно-прекрасном». В отличие от прекрасного безобразное — относительное понятие, «не само в себе сущее», но становящееся, «вторичное бытие». Внутренняя диалектическая связь между прекрасным и безобразным заключена в возможности саморазрушения прекрасного на основе несвободы человеческого духа, возникающей из «свободной негации», т. е. при его переходе от духовного идеала к материальной реализации. Безобразное, по Розенкранцу, указывает на полную «несвободу духа» («волю к ничто»), и на этой основе оно имеет родство и со злом. Возможно и обратное «восстановление прекрасного из безобразного». В искусстве безобразное самореализуется в комическом.

Розенкранц разработал подробную поступенчатую классификацию безобразного: безобразное в природе, духовно безобразное, безобразное в искусстве и в отдельных видах искусства (наиболее сильно выражено в поэзии). Он выделяет три основных вида безобразного с их подвидами: бесформенность (аморфность, асимметрия, дисгармония); неправильность, или ошибочность (вообще в стиле, в отдельных видах искусства), и, как «генетическая основа» любого безобразного, *дефигурация*, или уродство, которое тоже имеет у Розенкранца свои подвиды. В его метафизике прекрасного предпринята попытка создания диалектически целостной по антитетическому принципу системы эстетических категорий, в которой безобразное с его разновидностями занимает одно из главных мест. При этом если возвышенное и приятное он рассматривает в качестве позитивных антитез прекрасного, то полярные им разновидности безобразного низменное и отвратительное — как негативные антитезы прекрасного.

В постклассической эстетике, берущей свое начало с Ницше, намечается принципиальная смена акцентов в понимании безобразного, чему косвенно способствовали поток изображений социально негативных (часто безобразных) явлений и образов в реалистическом искусстве XIX в. и своеобразная эстетизация безобразного в символизме и у художников, тяготевших к нему. Сам Ницше негативно относился к феноменам, характеризваемым как безобразные. Для него безобразное было знаком упадка, деградации, слабости. В идео-

логически гипертрофированном виде эту позицию довели до логического конца эстетики тоталитарных режимов XX в., в частности, Третьего рейха, записавшие в разряд «деградирующего искусства» всех художников *авангарда*. Однако общая установка Ницше² на «переоценку всех ценностей» и разработка категорий аполлоновского и дионисийского (как иррациональной, безмерной стихии) дали последующей эстетике и художественной практике мощные импульсы для пристального всматривания в феномен безобразного. Научное обоснование *З. Фрейдом* и его последователями сферы бессознательного в качестве основной в жизни человека и разработка *К. Юнгом* концепций архетипа и коллективного бессознательного еще усилили интерес к безобразному в эстетике. Теоретические выводы из всего этого, опираясь на опыт авангардного искусства первой половины XX в., попытался сделать *Т. Адорно* в своей «Эстетической теории» (1970).

Для него безобразное — базовая негативная категория эстетики; оно первично по отношению к прекрасному. Исторически понятие безобразного возникло в процессе развития культуры (и искусства) на этапе преодоления архаической фазы, для которой были характерны кровавые культы, человеческие жертвоприношения, каннибализм, табуированные культурой и обозначенные как *безобразное* — символ «несвободы» человека от мифического ужаса. Многомерность безобразного детерминирована сексуальной полиморфией, властью уродливого, больного, умирающего во всех сферах жизни. Особо Адорно подчеркивает роль социального зла и несправедливости в возникновении безобразного, в том числе и в искусстве. Прекрасное и основанное на нем искусство возникли через отрицание, снятие безобразного.

К безобразному в архаическом искусстве Адорно относит дисгармоничное и наивное вроде всевозможных фавнов, силенов, кентавров античности. В классическом искусстве (от античности до XX в.) в целом прослеживается диалектика прекрасного и безобразного, создание гармонии на основе динамического единства диссонансов, и только со второй половины XIX в.

² Подробнее о его эстетической позиции см. в главе 14.

и особенно в XX в. с авангардистского искусства вес безобразного увеличивается, и оно переходит в новое эстетическое качество. Причины этого Адорно видит в бездумном развитии техники, основанном на насилии над природой и человеком. «Несвобода» нового уровня — *зависимость от техники* — является одной из главных причин торжества безобразного в искусстве XX в. Смакование анатомических мерзостей, физического уродства, отвратительных и абсурдных отношений между людьми (театр абсурда и др.) — свидетельство бессилия «закона формы» перед лицом безобразной действительности, но и внутренний протест против нее. Более того, — в этом смысл негативной диалектики безобразного, — и в абсолютном господстве «закона формы» (то есть в идеальном произведении искусства) Адорно также усматривает ухмылку безобразного в модусе «ужасного»: «И чем чище, незамутненнее форма, чем выше степень автономности произведений искусства, тем они ужаснее»³, ибо оказываются предельно далекими от жизни, от реального земного человека, пугают его своей идеальностью форм. Это касается как классического, так и авангардного искусства.

Безобразное в качестве феномена художественно-эстетического сознания, обильно питаемого ницшеанскими, бергсоновскими, фрейдистскими идеями в атмосфере бешеной гонки научно-технических достижений, заняло важное место в культуре и искусстве XX в. как в снятом (в более или менее эстетизированном — аристотелевско-кантовская традиция) виде (в экспрессионизме, сюрреализме, театре абсурда, трактате Сальвадора Дали «Искусство пука» и т. п. опусах), ориентированном все-таки на эстетическое удовольствие, так и в непосредственной (или экспрессивно подчеркнутой) натуральности, направленной на возбуждение негативных эмоций протеста, отвращения, брезгливости вплоть до страха, ужаса, шокового состояния [от омерзительных, прилипчиво-слизистых субстанций мира в «Тошноте» Сартра до смакования нарко-сексуального бреда У. Берроузом («Мягкая машина») и его последователями в западной и отечественной литературе; до бесчисленных экспрессивно-на-

туралистических сцен и образов насилия, жестокости, садизма и мазохизма в фильмах ужаса, вампиризма, в боевиках; объектов «Арте повера» — «Бедного искусства», — созданных из пришедших в негодность вещей обихода; реальных самоистязаний с потоками крови некоторых «мастеров» боди-арта вплоть до медленного самоубийства в процессе жестокой акции]. Современные постфрейдистские, постструктуралистские, постмодернистские философско-эстетические дискурсы теоретически обосновывают, точнее, включают в правила современной интеллектуальной игры принятие de facto безобразного в одном ряду и на равных основаниях со всеми остальными эстетическими (и иными) феноменами бытия-сознания. Подробнее некоторые модификации безобразного в категориальном аппарате эстетики XX в. — *нонклассике* — мы рассмотрим в главе 15.

Контрольные вопросы

1. В чем состоит эстетический смысл категории безобразного в классической эстетике?
2. Каковы основные причины появления феноменов безобразного в искусстве XX в.?

Среди древнейших форм эстетической деятельности, т. е. неутилитарной, совершаемой ради нее самой и доставляющей, как правило, ее участникам и зрителям эстетическое наслаждение, удовольствие, радость, одно из главных мест занимает *игра*. Принципиально непродуктивный и внерациональный характер игры издревле сделал ее основой сакральных и культовых действий и искусства, наделил таинственными, магическими смыслами. В древнем мире игра использовалась также в качестве эффективного тренинга для охотников, воинов, в обучении и воспитании детей. Систематическому научному изучению феномен игры подвергся только с конца XIX в. в антропологии, психологии, культурологии, философии. Возник специальный раздел математики — «теория игр», изучающий и разрабатывающий модели принятия оптимальных решений в сложных ситуациях в самых разных областях человеческой деятельности. Между тем на неутилитарный, эстетический и сущностно значимый для человеческой жизни характер игры философская мысль обратила свое внимание фактически с самого своего возникновения, хотя долгое время ее выводы фиксировались только в метафорической, образной или спорадической форме.

Гераклит уподобляет зон «играющему ребенку». Платон в «Законах» называет человека «какой-то выдуманной игрушкой Бога», смысл жизни которого заключается в том, чтобы «жить играя» в «прекраснейшие игры», к которым он относил жертвоприношения, песни, пляски и битвы с врагами. В «Политике» терми-

ном «игра» он обозначает все искусства, «направленные исключительно к нашему удовольствию», — живопись, украшения, музыку, т. е. «изящные искусства» в новоевропейской терминологии. Платон, Аристотель, стоики, многие мыслители Возрождения видели в игре действенное воспитательное средство.

Немецкая классическая философия выдвинула на первый план *эстетический аспект* игры. Кант в «Критике способности суждения», имея в виду эстетические феномены и искусство, достаточно часто говорит о «свободной игре познавательных способностей», «свободной игре способностей представления», игре душевных сил (воображения и разума), которая доставляет удовольствие, лежит в основе эстетического суждения вкуса и в конечном счете ведет к постижению внерациональных сущностей. К «изящным искусствам» Кант относит три вида искусств: словесные, изобразительные и «искусство игры ощущений»; в основе всех их лежит игра тех или иных духовных сил человека. В частности, к третьему виду он причисляет «музыку и искусство красок», вызывающие «удовольствие от формы при эстетической оценке»¹, закладывая тем самым теоретический фундамент обширного круга художественных явлений, который в XX в. был обозначен как формализм. Свободную игру ощущений, доставляющую удовольствие, Кант делит на азартную игру, игру звуков и игру мысли. Только последние два вида он относит к изящным искусствам, хотя во всех трех усматривает эстетический характер разной степени интенсивности.

В центр своей эстетической теории поставил игру Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека», подчеркнув, что он опирается на идеи Канта. Согласно Шиллеру, из «рабства зверского состояния» человек выходит только с помощью эстетического опыта, когда у него развиваются способность наслаждаться искусством («видимостью») и «склонность к украшениям и играм»². Три главных «побуждения» свойственны человеку: чувственное побуждение, основывающееся на законах природы, «предметом» которого является

¹ Кант И. Соч. Т. 5. С. 342–343.

² Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 281.

жизнь; побуждение к форме, понуждающее дух с помощью «законов разума», его предметом является «образ», и *побуждение к игре* — самое высокое — «дает человеку свободу как в физическом, так и в моральном отношении», его предмет составляет «живой образ», который в понимании Шиллера предстает совокупностью всех эстетических свойств предметов и явлений и отождествляется с *красотой*.

В свою очередь, красота сама выступает «объектом побуждения к игре»³, в которой дух человека обретает полную свободу, а сам человек совершенствуется. Смысл и главное содержание человеческой жизни Шиллер усматривает в игре как эстетическом феномене: «...человек должен *только играть* красотой, и *только красотой* одною он должен играть... человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он *бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет*». На этом положении, подчеркивает Шиллер, со временем будет построено «все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить»⁴. Осознание эстетической сущности человека привело его к формулированию идеи о некоем грядущем типе «эстетического государства», основу которого будет составлять свободная эстетическая игра человека и которое придет на смену историческим типам «динамического правового государства» и «этического государства»⁵. И это государство уже подспудно сооружается с помощью эстетического побуждения посреди «страшного царства сил» и священного царства законов. В «радостном царстве» игры человек полностью свободен от какого-либо принуждения, как физического, так и морального.

Ф. Шлейермахер рассматривал игру как одну из форм нравственности, тесно связанную с искусством и дружбой, как сферу «свободного общения», где человек имеет возможность оптимально реализовать свою индивидуальность. Игра способствует развитию интеллектуальной деятельности. Суть искусства заключается в «свободной игре фантазии»; здесь человек реально

³ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 243.

⁴ Там же. С. 245.

⁵ Там же. С. 291.

достигает своей внутренней свободы и осознания этой свободы. Ф. Шлегель, развивая метафору Гераклита, осмысливает игру в качестве онтологического принципа бытия Универсума (концепция Welt-Spiel), а в искусствах видит лишь «отдаленные подобия бесконечной игры мира, вечно самого себя созидającego произведения искусства»⁶. Идеи Шлегеля оказались близкими романтикам, которые нечасто употребляли сам термин «игра», но, по существу, все искусство осмысливали в модусе игры, обозначаемой как «игра повторения» (Wiederholungsspiel). Произведение искусства понималось ими в качестве некоей постоянно откладывающейся и переводящей в другое (трансцендирующей) структуры повторения, т. е. игры неуловимых символических смыслов. Это повторение самоценно и не предполагает поиска за ним какой-то иной «глубинной» идеальной сущности, как в символизме, хотя и символическое понимание искусства, как мы уже убеждались, не было чуждо романтикам.

Из концепции Шлегеля во многом исходил и Ф. Ницше в своем определении искусств как особого «подражания» «игре универсума», понимаемого в смысле снятия постоянного конфликта между «необходимостью» и «игрой», когда все возрастающее влечение к игре вызывает к жизни новые миры — «другие миры». В «Веселой науке» Ницше выдвигает в качестве парадигмы «сверхчеловеческой» культуры будущего «идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным»⁷. Этот идеал оказался соблазнительным и пророческим для многих гуманистических ХХ в. от Хейзинги до Деррида, постмодернистов и деконструктивистов.

Особый акцент на игре как на существенном эстетическом факторе сделал в своей «Диалектике художественной формы» (1927) А.Ф. Лосев, отметив, что эстетики, вводя в свою науку понятие игры, все-таки не до конца понимали «всю диалектическую необходи-

⁶ Schlegel F. Gespräch über die Poesie // Kritische Ausgabe. Bd 2. Paderborn, 1959. S. 324.

⁷ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 708.

мость этого понятия» для своей науки. Он прямо заявляет, анализируя все аспекты художественной формы, что «художественная форма есть игра», т. к. первообраз, находясь одновременно в процессе становления образа и самостановления в произведении искусства, фактически являет собой идеальную ситуацию игры. Он вздымает бурю «чувственного материала и осмысленных связей» и одновременно пребывает «в самом себе, в своей умноблагенной тишине», в вечном покое. А это и есть игра, подчеркивает Лосев и резюмирует: «Игра есть изолированная и от отвлеченного смысла, и от вещной чувственности автаркия той или иной выраженной-смысловой предметности прообраза, когда она тем не менее рассматривается и с точки зрения отвлеченного смысла, и с точки зрения вещной чувственности. Игра как искусство предполагает лишь адекватно выраженную смысловую предметность в качестве прообраза»⁸.

Определенный итог метафорическим, интуитивным, метафизическим и спорадическим прозрениям и высказываниям европейских мыслителей относительно сущности и функций игры подвел в фундаментальном исследовании «*Homo ludens*» (Человек играющий) (1938) Й. Хейзинга. Свою цель он определил как доказательство правомерности «обзора всей человеческой культуры *sub specie ludi*»⁹. Развивая идеи Шиллера, он показал, что игра относится к *сущностным характеристикам* человека наряду с разумностью и созидательной способностью. Игра, считал он, старше культуры, культура «возникает и развивается в игре как игра», имеет игровой характер¹⁰. Хейзинга подчеркивает, что большинство исследователей игры опускают или недооценивают, что она преимущественно располагается «*на территории эстетического*», и главное в ней, ее сущностная основа — «*эстетическое содержание*»¹¹, и последовательно показывает и обосновывает игровые принципы основных составляющих культуры, включая не только сферы религиозных культов, искусства,

⁸ Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. М., 1995. С. 106.

⁹ *sub specie ludi* — в аспекте игры, под знаком игры.

¹⁰ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 7.

¹¹ Там же. С. 11, 21 и др.

праздника, спортивных состязаний, но и философию, правосудие, войну, политику. Краткая дефиниция игры, по Хейзинге, гласит: «Игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием "иного бытия", нежели "обыденная" жизнь»¹².

Как бы моделируя концепцию Хейзинги и идею Шиллера об «эстетическом государстве» в футурологической перспективе, сущность игры как игры в себе и для себя адекватными ей (т. е. художественными) средствами показал в своей утопии «Игра в бисер» (1943) Герман Гессе, значимость которой для эстетики и особенно понимания процессов, развивающихся в гуманитарных науках и искусстве рубежа XX—XXI столетий, столь велика, что имеет смысл остановиться здесь на содержании этой книги подробнее. Сегодня без натяжек можно сказать, что этот роман мог бы стать «эстетическим евангелием» XXI в.

Вслед за многими крупнейшими мыслителями первой половины XX в. ощущая реально произошедший кризис культуры (подробнее о нем см. в главе 13), размышляя о возможных направлениях выхода из него, Гессе в художественной форме создал один из вероятных путей дальнейшего развития культуры, точнее, ее высшей сферы, элитарного интеллектуально-эстетического ядра.

Игра в бисер (в дальнейшем — Игра, как ее кратко называет и сам автор), согласно роману Гессе, возникла в кругах наиболее одаренных математиков и музыкантов, включив в процессе длительного исторического развития в число своих участников — игроков, хранителей, служителей, разработчиков — всю интеллектуально-духовную элиту человечества (филологов, искусствоведов, философов, теологов, музыкантов, математиков — короче, ученых, мыслителей и художников высокого интеллектуального уровня). Она формировалась как неутилитарная и в какой-то мере эзотерическая игровая деятельность, синтезирующая

¹² Хейзинга Й. Указ. соч. С. 41.

все интеллектуальные, научные, духовные, религиозные, художественные ценности и достижения человечества за все время его существования и постепенно превратилась, по существу, в «игру игр» — *элитарную духовную культуру человечества*. Профессионально ее изучают, хранят ее архивы (игровые партии), исследуют, разрабатывают и проводят периодические игры при большом стечении зрителей, готовят кадры Игры в элитных школах обитатели специальной Провинции Касталии, занимающиеся только Игрой. Игра имеет свои сложнейшие правила, которые неукоснительно блюдет касталийская иерархия во главе с Магистром Игры (Magister Ludi).

«Эти правила, язык знаков и грамматика Игры, — пишет Гессе, — представляют собой некую разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства, но прежде всего математика и музыка (или музыковедение), и который способен выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук. Игра в бисер — это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры, она играет ими примерно так, как во времена расцвета искусств живописец играл красками своей палитры. Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рожденными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды ученого созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе, и совершенство этого органа трудно себе представить — его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически игрой на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира»¹³.

Возникнув как интеллектуальная игра духовными ценностями и лежащими в их основе схемами, образами, фигурами, языками, иероглифами, мелодиями, научными теориями, гипотезами и т. п., Игра скоро перешла от чисто интеллектуальной поверхностной виртуозности к созерцанию, медитациям, углубленным всматриваниям в каждый

¹³ Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М., 1984. С. 80.

ход Игры, в каждый элемент, к глубинным переживаниям и другим приемам духовных практик, т. е. превратилась в своего рода богослужение без Бога, религиозной доктрины и какой-либо теологии. Главным результатом Игры было достижение в ее процессе состояния высочайшего духовного наслаждения, неземной радости, особой «веселости», т. е. фактически, о чем неоднократно пишет прямо и сам Гессе, и что в еще большей мере следует из контекста романа, Игра является высшей формой и *квинтэссенцией эстетического опыта* в его истинном, глубинном понимании.

Аура особой «веселости», сопровождающей Игру, охватывала всю Касталию и ее обитателей. «Веселость эта — не баловство, не самодовольство, она есть высшее знание и любовь, она есть приятие всей действительности, бодрствование на краю всех пропастей и бездн, она есть доблесть святых рыцарей, она нерушима и с возрастом и приближением смерти лишь крепнет. Она есть тайна прекрасного и истинная суть всякого искусства. Поэт, который в танце своих стихов славит великолепие и ужас жизни, музыкант, который заставляет их зазвучать вот сейчас, — это светоносец, умножающий радость и свет на земле, даже если он ведет нас к ним через слезы и мучительное напряжение. Поэт, чьи стихи нас восхищают, был, возможно, печальным изгоем, а музыкант — грустным мечтателем, но и в этом случае его творение причастно к веселью богов и звезд. То, что он нам дает, — это уже не его мрак, не его боль и страх, это капля чистого света, вечной веселости. И когда целые народы и языки пытаются проникнуть в глубины мира своими мифами, космогониями, религиями, то и тогда самое последнее и самое высокое, чего они могут достичь, есть эта веселость. <...> Ученость не всегда и не везде бывала веселой, хотя ей следовало бы такую быть. У нас она, будучи культом истины, тесно связана с культом прекрасного, а кроме того, с укреплением души медитацией и, значит, никогда не может целиком утратить веселость. А наша игра в бисер соединяет в себе все три начала: науку, почитание прекрасного и медитацию, и поэтому настоящий игрок должен быть налит весельем, как спелый плод своим сладким соком...»¹⁴

Таким образом, Игра — это *Культура, осознавшая свою глубинную эстетическую сущность* и сознатель-

¹⁴ Гессе Г. Указ. соч. С. 298–299.

но культивирующая эстетический опыт бытия в мире. И это отнюдь не поверхностный опыт, но именно глубинный, сущностный. Не случайно Гессе неоднократно подчеркивает эзотерический характер Игры. Через бесчисленные «закоулки архива» и лабиринты знаний, ценностей, произведений культуры, через древнейшие духовные практики и восточные учения и мифы, через дзэнские сады и трактаты великих отшельников, музыку Баха и теорию относительности Эйнштейна истинные мастера Игры проникают в непостижимые иными способами тайны бытия, испытывая от этого божественное наслаждение, обретая неземной покой преображенной и очищенной души.

Главный герой романа Иозеф Кнехт, ставший великим *Magister Ludi*, пишет о своем опыте постижения сути Игры: «Я вдруг понял, что в языке или хотя бы в духе Игры все имеет действительно значение всеобщее, что каждый символ и каждая комбинация символов ведут не туда-то или туда-то, не к отдельным примерам, экспериментам и доказательствам, а к центру, к тайне и нутру мира, к изначальному знанию. Каждый переход от минора к мажору в сонате, каждая эволюция мифа или культа, каждая классическая художественная формулировка, понял я в истинно медитативном озарении того мига, — это не что иное, как прямой путь внутрь тайны мира, где между раскачиваниями взад и вперед, между вдохом и выдохом, между небом и землей, между Инь и Ян вечно вершится святое дело... теперь до меня впервые дошел внутренний голос самой Игры, ее смысл, голос этот достиг и пронял меня, и с того часа я верю, что наша царственная Игра — это действительно *lingua sacra*, священный и божественный язык»¹⁵. Сам Кнехт, как мы знаем из романа, не выдержал жизни в возвышенно-дистиллированной атмосфере Игры и вышел из нее в реальную человеческую жизнь, где вскоре нелепо погиб, как бы символизируя своей смертью иерархию жизненных ценностей.

Если мы теперь мысленно представим себе картину развития интеллектуально-художественной культуры XX в., то увидим, что крупнейшие философы, филологи, художники, музыканты (такие личности хотя бы,

как Хайдеггер, Фуко, Барт, Деррида, Делез, Пикассо, Дали, Бойс, Кунеллис, Штокхаузен, Кейдж, Пендерецки, Гринуэй и др.), а также множество менее одаренных и художников, и ученых-гуманитариев (особенно «продвинутой» ориентации), и просто журналистов от искусства в меру своего таланта, образованности, сил и возможностей движутся в одном глобальном направлении создания чего-то, близкого к *Игре в бисер*. Другой вопрос, что теперь (под влиянием очередного скачка НТП) появились принципиально новые возможности и формы организации Игры, о которых еще и не подозревал в 30-е годы прошлого века Гессе.

В частности, компьютеры и глобальная сеть Интернета, которые дают возможность уже сегодня при желании смоделировать нечто подобное Игре. О виртуальных возможностях Игры догадывался уже и сам Гессе. «А толпа — огромная, переполнявшая зал и весь Вальдцель масса людей, тысячи душ, совершавшие вслед за мастером фантастическое ритуальное шествие по бесконечным и многомерным воображаемым пространствам Игры, — давала празднику тот основной аккорд, тот глубокий, вибрирующий бас, который для простодушной части собравшихся составляет самое лучшее и едва ли не единственное событие праздника, но и искусственным виртуозам Игры, критикам из элиты, причетникам и служащим, вплоть до руководителя и магистра, тоже внушает благоговейный трепет»¹⁶. Теперь подобное проникновение в *виртуальные реальности* существенно облегчает компьютерная техника (в сетях Интернета, охватывающих миллионы людей одновременно), что может значительно сократить сроки формирования Игры до вполне обозримых, если цивилизация действительно двинется в этом направлении.

Инобытие игры, ее необычность и необыденность, ее событийность и праздничный характер включают в ее орбиту не только все сценические искусства, но и такие феномены культуры, как *маскарад* (маска как феномен игры и театральная маска), ритуальное переодевание, *карнавал*, карнавализацию. Сущность последней вскрыл и детально проработал М. Бахтин, особенно в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура

¹⁶ Гессе Г. Указ. соч. С. 259.

Средневековья и Ренессанса» (1965). Основы карнализации Бахтин усматривал в присущей культуре игре противоположными смыслами, в их перестановках, перемене местами (жизнь — смерть, высокое — низкое, сакральное — профанное, прекрасное — безобразное, доброе — злое, увенчание — развенчание и т. п.), в игровой профанации ценностей, в снятии сущностных антиномий культуры в смехе, в утверждении релятивности культурных приоритетов, в полифонии и внутреннем диалогизме формо-смысловых ходов в культуре. Многие из этих идей доминируют в модернистской и постмодернистской культурологических парадигмах и исследованиях.

Главный акцент на эстетической сущности игры сделал и опиравшийся на Хейзингу один из крупнейших мыслителей XX в. *Г.Г. Гадамер* в основном герменевтическом труде «Истина и метод» (1960). Он напрямую связывает игру с эстетическим и искусством, сознательно дистанцируясь «от субъективного значения» понятия игры свойственного, по его мнению, концепциям Канта и Шиллера; направляет свое внимание на игру как на «способ бытия самого произведения искусства». Гадамер утверждает «священную серьезность игры», ее «медиальный смысл», «примат игры в отношении сознания играющего»; игра — не деятельность, но «совершение движения как такового» ради него самого, «всякая игра — это становление состояния игры»; субъектом игры является не играющий, но сама игра; цель игры — «порядок и структура самого игрового движения»; «способ бытия» игры — «саморепрезентация», которая выступает универсальным аспектом бытия природы; игра всегда предполагает «другого». Высшей ступенью человеческой игры, ее «завершением», достижением идеального состояния является искусство; игра на этой стадии преобразуется в искусство, «преобразуется в структуру». Искусство потенциально заложено в игре, составляет его сущностное ядро и при «преобразовании в структуру» (важное понятие эстетики Гадамера) являет себя в чистом виде: «сущее теперь, представляющее в игре искусство, и есть непреходяще подлинное»¹⁷.

Искусство обладает глубинным онтологическим статусом. Явление произведения искусства, «преобразование в структуру» — это снятие обыденной, «непреобра-

женной действительности» «в ее истине», «преобразование в истинное», «освобождение, возвращение в истинное бытие»¹⁸. Поэтому игра-искусство «играется в другом, замкнутом в себе мире», и этим она подобна культовому действу. Игра искусства обязательно предполагает зрителя, это изображение или представление для кого-то, даже если в данный момент нет реципиента. Бытие искусства как игры неотделимо от его представления. В свою очередь, истинный зритель полностью отдается игре искусства, погружается в ее мир, где обретает тождество с самим собой. И в этом плане, подчеркивает Гадамер, «способ эстетического бытия отмечен чем-то напоминающим "парусию" (богопришествие)». «Изображение» («представление») искусства, в которое полностью погружается зритель, — «это истина его собственного мира, мира религиозного и нравственного»¹⁹. Все основные феномены эстетического — мимесис, катарсис, трагическое, красоту Гадамер осмысливает в контексте теории игры и определяет в целом «бытие эстетического как игру и представление», а «эстетическое бытие», общее для всех искусств, — это свершение бытия того, что изображается произведением искусства²⁰.

В 1953 г. посмертно были опубликованы «Философские исследования» Л. Витгенштейна, которые десятилетие спустя начинают оказывать существенное воздействие на философию и эстетику. С введением Витгенштейном термина «языковая игра» (*Sprachspiel*) понятие игры входит в теорию языка и лингвистическую философию (разрабатываются концепции игрового конвенционализма, игрового понимания языка, процветает «игра» с этимологическими смыслами и текстами в постмодернизме и т. п.). В отличие от раннего «Логико-философского трактата» (1921), где язык понимался как некая идеальная сущность, поздний Витгенштейн утверждает, что элементы языка могут существовать и иметь смысл только как часть определенной игры со сводом правил и конвенций, т. е. смысл существует только в конкретных случаях употребления языка, а не как абстрактная сущность (платоновский идеальный смысл). Вне данного социолингвистического кон-

¹⁸ Гадамер Г.Г. Указ. соч. С. 159.

¹⁹ Там же. С. 174.

²⁰ Там же. С. 175–180.

текста, или ситуации игры с конкретными правилами и участниками, языка с его абстрактными, раз и навсегда заданными «смыслами» и значениями не существует. Любая попытка «отфильтровать» социальный контекст и добраться до «сущности» языка приводит к потере этой сущности, которая только и существует в процессе конкретной игры конкретных применений языка. Такое понимание языка наводит прямые мосты между лингвистикой и эстетикой (к этому пониманию в начале XX в. пришел еще Б. Кроче²¹), а также обосновывает, в частности, неограниченную возможность создания искусственных языков и объясняет даже в какой-то мере феномен «вживания» в иную, виртуальную реальность в компьютерных играх. Как только сознание реципиента «принимает» правила игры, оно адаптируется к виртуальному миру и способно ориентироваться и успешно функционировать в нем как в реальном мире.

С проникновением во второй половине XX в. игровой концепции в философию, культурологию и другие науки появляются многочисленные классификации игры. Р. Кайо, например, в работе «Человек, игра и игры» (1962) выделяет пять видов игры: соревнования, игры риска, переодевания (маскировки), подражания и экстатические. Йельские постструктуралисты («Игры, игра, литература», 1968), филологи и философы постмодернистской ориентации, отчасти опираясь на хайдеггеровское понимание игры между смыслом и материалом в искусстве, выводят принцип игры в поле своей «тексто-логии», изучая игру с референтными мирами текста, игру с событиями, разработанными в тексте, виртуальные игры с читателем и т. п. Ж. Деррида, со своей стороны, развивает, в частности, романтическую концепцию игры как «бесконечно играемой» игры повторения (*répétition*), которая полностью замкнута в себе. От «репетитивности» он переходит к игре различий (*différence*) и «игре различАний» (*différAnce*), которую понимает как бесконечное откладывание и ускользание и полагает в основу своего метода *деконструкции*²². Для Деррида «игра различаний» принципиаль-

²¹ См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000.

²² Подробнее о нем см. гл. 15.

ное научное понятие, а собственно *différance* предстает сущностной основой, ибо кроме этого нет иной «сущности» как таковой, которую можно было бы постичь «в настоящем» (*présence*). Игру литературного текста он рассматривает как частный случай более общей семантической игры («Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук») и переносит понятие игры на искусство (дискуссии о С. Малларме и Ф. Соллерсе). Особое внимание Деррида уделяет ассоциативной игре интертекстуальных и вербальных полей, отдельных слов, музыкально-фонетической игре слогов, гласных, согласных и т. п.

Сегодня, в начале XXI в., «игра в бисер» Гессе не представляется уже исключительно игрой воображения романиста, абсолютной утопией. Гуманитарные науки постнеклассической, постмодернистской ориентации, активно смыкающиеся с художественной практикой, утрачивающей свои традиционные родовые и видовые границы, все более и более всерьез настраиваются на игровой характер в духе «игры в бисер», подготавливают почву для возникновения одной из ее модификаций. Активное использование в самых разных сферах математической «теории игр», практика деловых игр, игровое моделирование ситуаций, перенос игры на неигровые виды деятельности, игротерапия, игротренинг и т. п., а также глобальная компьютеризация культуры с выходом в виртуальные реальности также работают в этом направлении. Игра как эстетический феномен обретает в современной культуре и цивилизации в целом статус одного из наиболее значимых компонентов.

Контрольные вопросы

1. Каковы основные положения эстетической концепции игры Ф. Шиллера?
2. В чем смысл игры как сущностной характеристики человека, по Й. Хейзинге?
3. Каков эстетический смысл мифологемы Г. Гессе «Игра в бисер»?
4. В чем Г.Г. Гадамер усматривает игровую сущность искусства?

Классическая европейская эстетика утвердила в ряду своих основных категорий два понятия, ведущих происхождение от главных жанров древнегреческого драматического искусства, — трагедии и комедии. Новоевропейское эстетическое сознание осмыслило трагическое и комическое в качестве понятий, выявляющих существенные и значимые формы эстетического опыта, выходящего нередко далеко за пределы только драматического искусства.

■ 9.1. Трагическое

Приступая к изучению категории трагического, сразу необходимо отметить, что в связи с ней в эстетике и околоэстетической литературе имеет место досадная путаница. Достаточно часто, рассуждая об этой категории, говорят в одной плоскости о трагическом в искусстве и в жизни. Между тем к эстетике имеет отношение только и исключительно трагическое в искусстве, с наибольшей полнотой реализованное в конкретном жанре драматического искусства — в *tragedia*. Трагическое как эстетическая категория относится только к искусству, в отличие от других эстетических категорий — прекрасного, возвышенного, комического, имеющих свой предмет и в искусстве, и в жизни.

Трагическое в жизни не имеет никакого отношения к эстетике, ибо при его созерцании и тем более при участии в трагической коллизии у нормальных людей не возникает событие эстетического опыта, никто не

получает эстетического наслаждения, не происходит эстетического катарсиса. Трагедии Хиросимы и Нагасаки или Чернобыля никак не коррелируют со сферой эстетического, хотя соответствующим образом изображенные в искусстве эти трагические события могут привести к эстетическому опыту, который наиболее точно будет определен категорией трагического. В частности, трагедия жителей варварски уничтоженной испанской деревни Герники не имеет отношения к эстетике, а картина Пикассо «Герника» несет мощный заряд трагического в сфере эстетического восприятия. Многие писатели, начиная с Достоевского, но особенно писатели и философы — экзистенциалисты усматривали трагический разлад, конфликт в сознании личности. Сам этот реально существующий конфликт не имеет отношения к эстетическому сознанию, ибо не ведет к гармонии с Универсумом, доставляет своему субъекту не эстетическое удовольствие, а реальные мучительные страдания. Изображенный же в искусстве, в прозе, например, Камю, Сартра или Кафки, он приобретает характер трагического эстетического.

Трагедия в жизни и сознании — это *экзистенциальный*, а не эстетический опыт, поэтому трагическое в реальной действительности, которое чаще обозначается термином «трагизм», относится к объектам изучения философии, социологии, психологии, истории, но не эстетики. Сущность этого трагизма русский философ Н. Бердяев усматривал «в глубоком несоответствии между духовной природой человека и эмпирической действительностью», в «эмпирической безысходности»¹, и он в чистом виде, не пропущенный сквозь призму искусства, не имеет никакого отношения к предмету эстетики.

Интересующий нас здесь эстетический опыт, получивший в Новейшее время именование «трагического», в наиболее полном и концентрированном виде был реализован в древнегреческой *tragedia* — одной из высших форм искусства вообще, и тогда же были предприняты первые попытки его осмысления и теоретического закрепления. В долгой истории эстетики речь, как правило, шла о трагедии как жанре драматического

¹ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 190, 189.

искусства, и в этом поле, собственно, и сформировалась концепция трагического в его эстетическом смысле.

Сущность феномена трагического как эстетической категории заключается в *изображении* неожиданно возникших страданий и гибели героя, свершившихся не по причине несчастного случая, но как неизбежное следствие его (как правило, вначале неосознаваемых) проступков или вины, обычно predetermined судьбой, роком, «безысходной эмпирией» (у экзистенциалистов) — некоей независимой от человека внешней могучей силой. Герой трагедии предпринимает попытки борьбы с роковой неизбежностью, восстает против Судьбы и погибает или терпит муки и страдания, демонстрируя этим акт или состояние своей внутренней свободы по отношению к внешне превышающей его силы и возможности стихии. Зрители (читатели) трагедии, активно сопереживая герою, к концу трагического действия испытывают эстетический *катарсис*, чистое эстетическое наслаждение. Собственно, речь о катарсисе в эстетическом смысле возникла у Аристотеля именно в связи с античной трагедией в трактате «О поэтическом искусстве», большая часть которого была посвящена именно трагедии, как высшему, в понимании Аристотеля, жанру поэтического искусства, т. е. искусства (в новоевропейском уже смысле) вообще.

Аристотелевское определение трагедии предельно лаконично и емко по смыслу. *«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, совершающее путем страдания и страха очищение (катарсис) подобных аффектов»*². И далее он разъясняет основные положения этого определения. В частности, он делает акцент на том, что трагедия — это подражание не людям, но «действию и жизни, счастьем и злосчастьем», и притом подражание подобным же *действием*, а не описанием его. Это подражание действием заложено в *фабуле* трагедии, одним из основных композиционных приемов которой является *перипетия* — неожиданная «перемена событий к противоположному, притом, как

мы говорим, по законам вероятности или необходимости³. К другим существенным частям фабулы Аристотель относит «узнавание» и «страдание», происходящие в процессе трагического действия. В сочетании с перипетией они и создают собственно трагедию. Важную роль при этом играет и «украшение» трагического действия ритмом, гармонией, пением — выстраиванием «декоративного украшения» и «музыкальной композиции» — все это направлено на усиление трагического эффекта.

В результате у зрителя трагедии возникают «страх» и «сострадание», которые и ведут к *катарсису*: «...сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобного»⁴. При этом зритель сознает, что трагедия происходит на сцене театра, а не в жизни, о чем не дают забыть и все «украшения» трагедии, в результате чего он испытывает наслаждение от трагедии, которое определяется не побочными эффектами, напоминает Аристотель, но самой сущностью трагического действия. Значение трагедии как художественного произведения заключается, по его убеждению, в том, что «поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха»⁵. В этом и состоит трагический катарсис, характерный только для данного вида драматического искусства, или, говоря языком современной эстетики, в этом и заключается смысл *трагического* как эстетического феномена.

В качестве одного из классических образцов трагедии Аристотель постоянно указывает на «Эдипа» Софокла. Содержание ее сводится к трагической истории жизни царя Эдипа. Еще до его рождения оракул предсказал его отцу Лаю, царю Фив, что его сын убьет его и возьмет в жены свою мать. Поэтому младенцем Эдип был увезен в другую страну и вырос в чужой семье, считая ее своей родной. Юношей, слыша за спиной постоянные слухи о каком-то ином своем происхождении, он отправляется к оракулу, от которого получает пророчество, аналогичное тому, что было возведено

³ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 73.

⁴ Там же. С. 79.

⁵ Там же. С. 83.

ранее Лаю. Стремясь избежать страшной участи убийцы отца и сожителя матери, Эдип не возвращается в дом своих приемных родителей, считая его родным. По дороге он встречает Лая и в завязавшейся ссоре, не ведая, кто перед ним, убивает его. Приближаясь в своих странствиях к Фивам, он решает загадку страшного Сфинкса и тем спасает от него Фивы. В награду фиванцы избирают его царем и отдают ему в жены вдову Лая Иокасту, его родную мать. Эдип с Иокастой счастливо правят страной, производят на свет двух дочерей и двух сыновей, пока в страну не приходит новая беда — чума. Посланный к оракулу гонец приносит его ответ: чума прекратится после изгнания из страны убийц Лая. Собственно, с этого места и начинается трагедия Софокла. Эдип берется за расследование убийства и обещает изгнать убийцу, как только его обнаружат. Когда же по злой иронии судьбы выясняется его собственная история, он ослепляет себя и покидает Фивы. Эта трагедия рока и послужила одним из объектов изучения и образцов, на которые ориентировался Аристотель в своей «Поэтике».

Вся последующая история эстетики в понимании трагического так или иначе вращалась вокруг аристотелевского определения трагедии, развивая или переосмысливая те или иные его положения, но не отказываясь от них в принципе и не добавляя к ним чего-то принципиально нового. Это вполне понятно, т. к. классические образцы трагедии были созданы в античности и именно Аристотелю удалось выявить их основные структурные и художественные особенности и механизм воздействия на зрителя. Теоретики классицизма на основе античной трагедии и идей Аристотеля развернули свою нормативную систему создания идеальных драматических произведений.

Ф. Шиллер в статье «О трагическом искусстве» разъясняет условия, при которых могут возникнуть «трагические эмоции», чувство трагического. «Вопервых 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 собы-

тий, т. е., в-третьих, оно чувственно воспроизведено, не описано в повествовании, но непосредственно представлено пред нами в виде действия. Все эти условия искусство объединяет и осуществляет в трагедии»⁶.

Ф. Шеллинг в своей «Философии искусства» исследует трагедию в специальном разделе, исходя из идей Аристотеля и используя в качестве образца трагедию античных классиков. Для него трагическое проявляется в борьбе свободы и необходимости: «Итак, сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного». При этом никто не выходит из нее победителем. Обе стороны представляются и победившими, и побежденными⁷. Суть трагической ситуации состоит в том, что трагический герой без действительной вины необходимо оказывается виновным по стечению обстоятельств, по воле всемогущей судьбы. Герой трагедии, как правило, всеми силами противостоит судьбе, но оказывается бессильным перед роком. Однако нравственная свобода торжествует в акте наказания героя, который принимает его вполне осознанно, как необходимое освобождение от вины, совершенной даже без его воли. «Герой должен был биться против рока, иначе вообще не было бы борьбы, не было бы обнаружения свободы; герой должен был 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 предопределенную 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»⁸. В трагедии, таким образом, нет места случайности. Преступление против нравственности, трагическая вина героя предопределены судьбой, но и действия героя, делающего свободный выбор наказания, также не случайны потому, что «происходят из абсолютной свободы,

⁶ Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Собр. соч. Т. 6. М., 1957. С. 58.

⁷ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 400.

⁸ Там же. С. 403.

а абсолютная свобода сама есть абсолютная необходимость»⁹. В момент разрешения трагической ситуации, «в момент своего *высшего* страдания он (трагический герой. — В.Б.) переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности»¹⁰. Зритель же достигает состояния *катарсиса*, о котором писал Аристотель.

Гегель усматривает суть трагедии в нравственной сфере, в конфликте между *нравственной силой*, осмысленной им как «божественное в его *мирской* реальности», как *субстанциальное*, управляющее человеческими действиями, и самими «действующими характерами». Между ними и возникает «трагическая коллизия». «Изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются виновными именно благодаря своей нравственности»¹¹. Эстетический смысл трагедии Гегель вслед за Аристотелем усматривает в катарсисе, трактуя его по-своему, полагая, что трагедия «возбуждает и очищает *страх* и *сострадание*». При этом он подчеркивает, что речь идет не об обыденных страхе и сострадании, характерных для реальных жизненных ситуаций, но о чувствах, рожденных художественным содержанием трагедии. «И, говоря об этом суждении Аристотеля, мы должны поэтому придерживаться не просто чувства страха и сострадания, а принципа того *содержания*, художественное явление которого призвано очищать эти чувства». В частности, в трагедии человек страшится не внешней подавляющей его мощи, «а нравственной силы, которая есть определение его собственного свободного разума и вместе с тем нечто вечное и нерушимое, так что, обращаясь против нее, человек восстанавливает ее против себя самого»¹².

Таким образом, и классическая немецкая эстетика практически не вносит ничего принципиально нового

⁹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 406.

¹⁰ Там же. С. 404.

¹¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 575–576.

¹² Там же. С. 577.

в понимание трагического, сформировавшееся у Аристотеля, но только толкует и комментирует его в духе своего времени, в парадигме своего философского дискурса. Подобным образом обстоит дело и в Новейшее время. Ницше в своей главной эстетической работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871) усматривает смысл трагедии в антиномическом единстве донисийского и аполлоновского начал, в основе которого лежит «метафизическое утешение» от утверждения «вечной жизни ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений»¹³. Другой предтеча неклассической эстетики З. Фрейд, обращаясь к трагедии Софокла «Эдип» в одной из ранних своих книг «Толкование сновидений», вообще примитивизирует и даже нивелирует эстетический смысл трагического, заменяя его психофизиологическим. Значение античной «трагедии рока» он сводит к тому, что ее зритель должен научиться покорности божественной воле и пониманию собственного бессилия. А это вряд ли может потрясти зрителя. Потрясает же его в трагедии Эдипа не противоречие «между роком и человеческой волей», а сам материал данной трагедии. Судьба Эдипа, полагает Фрейд, имеющий уже за плечами некоторый практический опыт психоаналитических «откровений» его душевнобольных пациентов, «захватывает нас только потому, что она могла бы стать и нашей судьбой». Эдип, убивший отца и женившийся на своей матери, «являет собой всего лишь реализацию нашего детского желания»¹⁴. Большая часть мальчиков, согласно исследованиям Фрейда (а в подтверждение он приводит и аналогичное утверждение Йокасты из трагедии Софокла) переживает во сне подобные сцены incesta и убийства отца или борьбы с ним. Отсюда и ведет происхождение его знаменитый *эдипов комплекс*, открытие которого наряду с другими комплексами оказало сильнейшее воздействие как на художественную практику XX в., так и на всю новейшую науку об искусстве и эстетику.

В понимании же трагического (в ракурсе эдипова комплекса Фрейд трактует и нерешительность Гамлета в отмщении за отца) позиция теоретика психоанализа

¹³ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 84.

¹⁴ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 18.

знаменательна для всего XX в. Эстетический смысл трагического практически утрачивается окончательно. При этом сама проблема *трагизма* уже в философском плане начинает занимать одно из существенных мест и в философии, и в искусстве XX столетия. В частности, начиная с книги М. де Унамуно «Трагическое чувство жизни» (1913) в философии нарастает интерес к трагизму человеческого бытия в этом мире. В экзистенциализме (в философии, литературе, театре, кино) и в арт-практиках, так или иначе ориентировавшихся на него, трагический разлад человека с самим собой, с другими людьми, с обществом, с Богом, трагизм войн, революций, катастроф, абсурдность жизни занимают главное место. Однако здесь речь идет или просто о трагизме человеческого существования, или о его отображении в искусстве без создания трагической коллизии и без выведения реципиента на эстетический катарсис и эстетическое наслаждение, т. е. без актуализации события эстетического опыта. В XX в. трагическое по большей части выходит за рамки этого опыта, сливается с трагизмом жизни, т. е. становится просто констатацией в произведениях искусства трагизма жизни, как бы повторением его, не способствующим восстановлению *гармонии* человека с Универсумом, на что ориентирована вся сфера эстетического опыта, эстетической деятельности, искусства в его художественно-эстетическом смысле. В лучшем случае мы можем говорить о тех или иных *элементах* трагического в искусстве XX в., но не о *трагическом* в его классическом смысле. Современная неклассическая эстетика, выдвинув почти на уровень категорий такие понятия, как *абсурд*, *хаос*, *жестокость*, *сагизм*, *насилие* и им подобные, практически не знает ни категории, ни феномена трагического.

9.2. Комическое

Эта категория классической эстетики, хотя и ставится традиционно в пару к категории трагического, в принципе не является ни ее антиподом, ни какой-либо модификацией. Роднит их только то, что исторически они ведут свое происхождение от двух древних жанров драматического искусства: трагедии и комедии. Однако

если трагическое как эстетическая категория имеет место только в связи с искусством и именно с трагедией в основном и по преимуществу, то комическое — более широкая и более древняя категория; точнее, это относится к эстетическому явлению, описываемому этой категорией. В наиболее концентрированном виде феномены комического тоже проявляются в искусстве (как, собственно, и феномены, описываемые практически всеми основными категориями эстетики), однако и комическое в жизни имеет прямое и непосредственное отношение к предмету нашей науки.

Феномен комического — один из древнейших в истории культуры. Он предполагает возбуждение смеховой реакции человека, *смеха*, однако не сводится только к нему. При этом речь идет об особом смехе — не о чисто физиологической реакции на раздражение специальных нервных центров (как при щекотке или нервическом смехе), но о смехе, вызванном интеллектуально-смысловой *игрой*. Шутки, остроты, высмеивание человеческих недостатков, нелепых ситуаций, безобидные обманы издревле сопровождали жизнь человека, облегчая ее тяготы и невзгоды, помогая снимать психические стрессы. И в том случае, когда смешное доставляло смеющемуся удовольствие, радость, мы можем говорить об эстетическом феномене комического. Уже гомеровский эпос пронизан элементами комического. При этом с юмором описывается прежде всего жизнь богов, жителей Олимпа. Более того Гомер представляет ее пронизанной комизмом, юмором, лукавством, безобидными хитростями, «гомерическим» хохотом. Идеальная жизнь (жизнь небожителей) по Гомеру — это жизнь в весельи, подогреваемом нескончаемыми шутками, интрижками и божественными шалостями. В отличие от нее жизнь людей (героев его эпических поэм) сопряжена с трудностями, опасностями, гибелью, и здесь, как правило, не до шуток и юмора.

В греко-римской античности сформировались и многие жанры комических искусств от классической театральной комедии до всевозможных развлекательных представлений типа паллиаты, ателланы и особенно мима — полубалаганного комического зрелища, рассчитанного на невзыскательные вкусы толпы и использующего все хитрости и технические достиже-

ния позднеантичного театра. С античности началось и теоретическое осмысление комедии, легшее в основу последующих эстетических концепций комического. Развернутые суждения Аристотеля о комедии не сохранились. В «Поэтике» мы находим только некоторые фразы на эту тему и определение комедии, дающие тем не менее представление о ходе мыслей античного философа в этом направлении. «Комедия, — писал он, — ...есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания»¹⁵. Показав в своей концепции мимесиса, что подражание безобразному вполне уместно в искусстве и носит эстетический характер (доставляет удовольствие), он и комическое связывает с безобразным; но не глобально порочным и отвратительным, а умеренно безобразным, вызывающим в видящем его смех, а не отвращение. Аристотель убежден, что комические («насмешливые») песни слагались с очень древних времен, однако первое известное ему комическое произведение — это некий не сохранившийся до нашего времени «Маргит» Гомера. Поэтому именно его Аристотель склонен считать праотцом и комедии. При этом он подчеркивает, что у Гомера мы имеем дело уже не с насмешкой, но с драматическим выражением «смешного». К Гомеру Аристотель возводит и специальный «насмешливый метр» — ямб, в котором, полагал он, и пишутся в основном комические произведения¹⁶.

Один из последователей Аристотеля (I в. до н. э.), возможно знавший не дошедшие до нас тексты Стагири-та, определяет комедию по аналогии с аристотелевским определением трагедии, т. е. и ее связывает с *катарсисом*: «Комедия есть подражание действию смешному и невеличественному, имеющему определенный объем, при помощи украшенной речи, причем различные виды украшений особо даются в разных частях пьесы;

¹⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 53.

¹⁶ См. там же. С. 50.

подражание посредством действующих лиц, а не рассказа; благодаря удовольствию и смеху, совершающему очищение подобных аффектов. Ее матерью является смех»¹⁷. Очищение смехом, снятие психических, эмоциональных, интеллектуальных, нравственных напряжений в эстетическом катарсисе — действительно, одна из существенных функций комического, и античность (даже если не Аристотель, а его последователи) четко уловила эту функцию. Много внимания вопросам комического, смешного, шуточного в речах уделяли античные теоретики ораторского искусства, авторы многочисленных «Риторик». В частности, подробнейшим образом о юморе, шутках, островах, смешном и смехе, их характере и уместности в речах говорит Цицерон в трактате «Об ораторе» и в некоторых других книгах.

Христианство в целом негативно относилось к комическим жанрам искусства и с осторожностью — к смеху и смешному в обыденной жизни. Отсюда почти исключительный интерес в Средние века, включая и Возрождение, к «серьезным» видам и жанрам искусства и к соответствующим эстетическим категориям. Комическое сохраняется, развивается, а нередко и процветает исключительно в низовой непрофессиональной народной культуре, которую М. Бахтин обозначил как «смеховая культура», ибо феномен комического в его многочисленных (часто грубовато-вульгарных) модификациях был в «карнавальной» народной культуре Средневековья преобладающим.

Только в эпоху Просвещения у теоретиков искусства и философов появляется опять интерес к комическим жанрам искусства, к смешному и смеху как действенным приемам воздействия на недостатки людей, их глупость и бесчисленные ошибки, безнравственные поступки, ложные суждения и т. п., хотя комедия как жанр драматического искусства и комические жанры в литературе возрождаются в европейской культуре несколько раньше. Они, видимо, и дали толчок теоретическим размышлениям. Крупнейший комедиограф XVII в. Мольер был убежден, что задача комедии состоит в том, чтобы «исправлять людей, забавляя их».

¹⁷ Цит. по: Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 76.

У Шефтсбери, Дидро, Лессинга и других мыслителей XVII – XVIII вв. мы находим немало интересных суждений на эту тему. Кант почти ничего не говорит о комическом, ибо, как можно понять из контекста его «Критики способности суждения», он не относил сферу смеха и веселости к изящным искусствам или к области вкуса. Эстетическое у него всегда предполагает серьезность суждения. Смех же и все, его вызывающее, он рассматривал в психофизиологическом ключе, связывая, правда, с одним из типов смысловой игры. «Смех есть аффект от внезапного превращения напряжения ожидания в ничто», способствующий полезным для здоровья человека движениям («колебаниям») ряда внутренних органов тела¹⁸. Подтверждая свое заключение разбором некоторых шуток, Кант выводит, сознательно не стремясь к этому, один из существенных принципов комического — *неожиданную разрядку* искусственно созданного напряжения ожидания (чего-то значительного) в *ничто* путем особого *игрового* приема. Пример кантовской шутки: один купец, возвращаясь из Индии попал в бурю и вынужден был выбросить за борт весь свой товар, чтобы спастись. Позже он до того горевал о нем, что у него... (здесь мы напряженно ожидаем какого-то очень серьезного последствия горя купца и неожиданно слышим) в одну ночь *poseget парик*. Такое сведение ожидания к ничто путем перевода серьезного дела на уровень игрового отношения и вызывает смех. Мы смеемся неожиданному смысловому ходу рассказчика, удачно обманувшему наши ожидания какого-то почти драматического завершения истории с горевавшим купцом. Мы уже были готовы сочувствовать несчастному купцу и огорчиться вместе с ним, как вдруг почти автоматически игровым приемом рассказчика переключаемся в сферу веселья и вместо сочувствия уже то ли беззлобно подсмеиваемся над незадачливым купцом, то ли радуемся тому, что нас так удачно вывели из неприятной для каждого ситуации огорчения. В любом случае шутка завершилась эстетическим удовольствием в чем, собственно, и заключается эстетический смысл комического.

В своей системе искусств Гегель не мог, естественно, обойти комедии, вскрыв при этом некоторые сущностные аспекты комического в целом. Комедию он рассматривал в одном ряду с трагедией и драмой в разряде драматической поэзии. Свои выводы он делал, опираясь в основном на комедии Аристофана. Сущностным основанием драматических искусств он считал конфликт между «вечной субстанциальностью» и индивидуальной субъективностью. При этом если в трагедии победительницей в этом конфликте остается субстанциальность, устраняющая «ложную односторонность» в борющейся индивидуальности, но сохраняющая ее положительное содержание, то в комедии, наоборот, «верх остается за субъективностью в ее бесконечной самоуверенности». Понятно, что речь у Гегеля идет об истинной субъективности, сконцентрированной в авторе комедии или смеющемся зрителе, но не о субъективности осмеиваемого героя комедии, и о *ложной субстанциальности*, о действительности, претендующей на субстанциальность, но реально лишенной ее, утратившей ее. «В комедии в смехе индивидов, растворяющих все в себе и через себя, мы созерцаем победу их субъективности, остающейся, несмотря ни на что, устойчивой внутри себя»¹⁹. И речь идет об особом смехе, подчеркивает Гегель. Комическое отличается от смешного тем, что в нем смех выражает не просто контраст существенного и его явления, не просто глупости и нелепости сами по себе, не самодовольство практического ума, не издевательство, язвительность, отчаяние, но некую глубинную благожелательность, стремление свободной субъективности к снятию ложной реальности. «Комическому же, — читаем у Гегеля, — свойственна бесконечная благожелательность и уверенность в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальное и горестное его переживание: блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений». Очевидно, что речь идет о целях и воплощениях, лишенных истинной субстанциальности, о целях, только кажущихся на каком-то конкретном этапе существенными, необоснованно пре-

¹⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 579.

тендующими на существенность. И Гегель подчеркивает это, утверждая, что смехом в комедии разрушается не истинная субстанциальность, не истинные ценности, но только их искажение, подражание им. Аристофан, отмечает он, нигде не издевается над истинной верой в богов, подлинно нравственной жизнью афинян, истинной философией или настоящим искусством. «Но он показывает нам в ее саморазрушительной нелепости чистую противоположность подлинной действительности государства, религии и искусства». Как в трагедии уничтожается ложная односторонность индивидуальности, так и комедия разрушает все, претендующее на истинную субстанциальность или искажающее ее. «Комическая субъективность восторжествовала над всем, что является в действительности, из которой исчезло адекватное реальное присутствие субстанциального начала»²⁰. Гегель, таким образом, видит в комическом действительную силу в борьбе истинной субъективности с ложной субстанциальностью, с псевдоидеалами.

По характеру содержания, которое может стать предметом комического действия, Гегель выделяет три основных случая. Во-первых, когда мелкие и ничтожные цели реализуются с большой серьезностью и обширными приготовлениями; во-вторых, когда «индивиды пытаются раздуться до уровня субстанциальных целей и характеров», для осуществления которых они в принципе непригодны, и, в-третьих, когда внешние обстоятельства создают путем удивительных хитросплетений ситуации комического контраста между внутренним характером и формой его внешнего проявления. Во всех этих случаях возникает истинное комическое разрешение конфликтов, составляющее суть комического.

Вообще нужно заметить, что почти никто из классических философов не мог обойти вниманием те или иные аспекты комического (чаще в его конкретных модификациях шутки, юмора, иронии, сатиры, бурлеска, фарса, остроумия и т. п.), смешного или смеха, но практически никто, кажется, не имел особого желания разбираться в этом явлении подробно. Посвящая целые трактаты прекрасному, возвышенному

и даже трагическому, они обычно более или менее резвой трусцой пробегают мимо сферы комического. Шиллер понимал комическое как результат противоречия между идеалом и реальностью, Шеллинг усматривал сущность комического в противоречии между абсолютной свободой субъекта и объективной необходимостью, в «переворачивании» низменных вещей в модусе идеала, поскольку они «представляют собой символическое наизнанку», как бы в перевернутом виде, но все-таки отражают идею²¹. Теоретики романтизма проявляли особый интерес к таким формам комического, как юмор и ирония (см. гл. 10). Ф. Зольгер считал все эстетические категории модификациями прекрасного. Суть комического он усматривал в конфликте между идеей и ее ничтожной реализацией в действительности; точнее, в разрешении этого конфликта в пользу идеи, которое доставляет нам радость и наслаждение. Н. Чернышевский, перетолковывая Гегеля, усматривал суть комического во внутренней пустоте и ничтожности, прикрывающейся внешностью, имеющей претензию на содержательность и значительность. Русская литература XIX в. давала ему богатую пищу для такого вывода. Особенно творчество Гоголя. Чего стоят хотя бы персонажи «Ревизора», с предельной полнотой подтверждающие это положение Чернышевского. С конца XIX в. с возрастанием интереса к естественнонаучным исследованиям попытки философского осмысления комического уступают место психологическим исследованиям механизма смеха, смешного, а также всматриванию в конкретные формы выражения комического.

Таким образом можно констатировать, что категорией *комического* в эстетике обозначается специфическая сфера эстетического опыта, в которой на интеллектуально-игровой основе осуществляются благожелательное отрицание, разоблачение, осуждение некоего фрагмента обыденной действительности (характера, поведения, претензии, действия и т. п.), претендующего на нечто более высокое, значительное, идеальное, чем позволяет его природа, с позиции этого идеального (нравственного, эстетического, религиозного, социального и

²¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 273–274.

т. п.). Реализуется этот процесс обычно путем создания или спонтанного возникновения некой искусственной оппозиции (противоречия) между идеалом и конкретной попыткой его актуализации, *неожиданно* разрешающейся в ничто, лопающейся как мыльный пузырь, что вызывает в субъекте восприятия смеховую реакцию. В смехе, осмеянии, высмеивании и снимается эта искусственная оппозиция, комическое противоречие. Элемент *неожиданного* при снятии этого противоречия (явного несоответствия идеального и феноменального, содержания и формы, сущности и ее проявления, претензии субъекта его реальным возможностям и т. п.) существен для возбуждения смеха и особого (веселого) удовольствия. Питательной средой комического, сферой его основного приложения как в жизни, так и в искусстве является обыденная жизнь человека, где бесчисленные мелочи постоянно способствуют возникновению комических ситуаций, бытованию комических персонажей.

Отсюда понятно, что наиболее полно комическое реализуется в тех видах и жанрах искусства, где возможна более или менее изоморфная изобразительно-описательная презентация обыденной жизни. Именно в литературе, драматургии, театре, реалистическом изобразительном искусстве (особенно в графике), в кино. Архитектура по природе своей чужда комического. Существуют комические формы в музыке, но они, как правило, тесно связаны с соответствующими комическими словесными текстами.

Многочисленны виды конкретной реализации комического в жизни и искусстве. От простой шутки и анекдота через остроумные спичи, афоризмы, эпиграммы, юмор, карикатуру к гротеску, сатире, ироническому стилю жизни и мышления. Отличаются они друг от друга степенью и глубиной осмеяния, благожелательности, критицизма, хотя механизм их действия в принципе один и тот же: игровой принцип создания оппозиции, противоречия и неожиданное разрешение ее, вызывающее смеховую реакцию субъекта восприятия. В XX в. особое распространение получили *гротеск* и *ирония*.

Этому способствовали многие предельно обострившиеся противоречия в культуре и цивилизации в целом, выжившие глобальную кризисность современного этапа человеческой жизни в целом при одновременной переоценке всех ценностей культурой, начавшейся в последней трети

XIX в. *Гротеск* и *ирония* стали в какой-то мере защитной эстетической реакцией культуры на эти процессы. При этом необходимо заметить, что, хотя европейская эстетическая традиция достаточно последовательно относит эти категории к комическому в качестве его модификаций, они охватывают феномены, нередко выходящие за рамки традиционно комического. Особенно это относится к гротеску, который нередко далек от доброжелательного высмеивания, да и от смеховой реакции реципиента вообще. Суть гротескного (от франц. *grotesque* — причудливый) образа, особенно характерного для искусства XIX—XX вв., заключается в гипертрофии, предельном заострении, фантастическом преувеличении отдельных негативных черт изображаемого персонажа или явления при нивелировании позитивных сторон. В результате возникают парадоксальные образы, вызывающие чаще всего не смех, а чувства резкого неприятия, отвращения, презрения, иногда даже страха, ибо в них концентрируется и выражается как бы сама *негативность* человеческого характера и его существования. Таковы некоторые образы Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Гойи, Кафки. У отдельных авторов XX в. гиперболоизация и концентрация негативности достигает такой степени, что гротеск превращается в *абсурд* (в сюрреализме, театре абсурда, у писателей-экзистенциалистов), о чем мы будем говорить подробнее в главе 15.

Контрольные вопросы

1. Каков эстетический смысл категории трагического?
2. В чем видел смысл трагедии Аристотель?
3. Какие аспекты теории трагедии были разработаны немецкой классической эстетикой?
4. Каковы основные исторические этапы осмысления комического?
5. Как понимал комическое Гегель?
6. Каков эстетический смысл категории комического?

Дополнительная литература

1. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
2. Любимова Т.Б. Трагическое как эстетическая категория. М., 1985.

Ирония (от греч. *eigoneia* — притворство) в большей мере, чем гротеск, вписывается в смысловое поле комического, хотя тоже полностью не совпадает с ним, а в XX в. столь существенно расширила свое действие за пределы комического, что вышла на уровень самостоятельной и значимой категории. В эстетику ирония пришла из античной риторики, где занимала место среди главных фигур красноречия, и реализовывалась в основном в словесных искусствах и вообще в вербальных текстах, хотя в XX в. духом иронии пронизана практически вся духовная культура, особенно постмодернистской ориентации. У Аристофана, как и у многих других античных авторов *ирон* — это просто обманщик. В риторской же традиции иронией обозначают фигуру речи, в которой буквальный смысл противоположен скрытому, внутреннему, т. е. когда похвала построена таким образом, что за ней ощущаются порицание и тонкая насмешка, и наоборот: за внешним порицанием, уничижением видится похвала и утверждение истинной ценности. С этим пониманием иронии перекликается, но неидентична ей знаменитая Сократова ирония, к которой восходит вся традиция самоуничижительной иронии. Метод Сократова диалогического выявления истины, как известно, заключался в том, что, прикинувшись не знающим какую-то истину, Сократ рядом глубоко продуманных логических вопросов подводит собеседника, действительно не знающего этой истины, как бы к самостоятельному ее отысканию. Своим благожелательно-лукавым самоуничижением древнегреческий мудрец как бы

заманивает собеседника в логический лабиринт, из которого тот вынужден найти единственный выход, в чем ему активно, но незаметно наводящими вопросами помогает сам Сократ.

Однако Сократова ирония в своей сущности не имеет прямого отношения к эстетике. *Эстетическая же ирония развивает риторскую традицию называть вещи противоположными их сущности именами, но так, чтобы самим построением фразы (умеренной гиперболизацией, метафорой и т. п. вибрациями смысла) или просто интонацией речи намекнуть субъекту восприятия на противоположную суть предмета речи или изображения, на скрытую легкую насмешку, чаще всего.* Понятно, что ирония предполагает достаточно высокий интеллектуально-эстетический уровень того, к кому она обращена, и в общем случае знание предмета, о котором идет речь. В этом ключе выдержаны многие иронические произведения, например восходящая к античной традиции «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского, сатиры Дж. Свифта и т. п.

Особое место ирония заняла в эстетике романтизма (прежде всего немецкого). Его теоретики осознали ее в качестве одного из существенных приемов философско-художественного выражения парадоксально-противоречивой сущности Универсума и человека внутри него и противопоставили ее риторской иронии. «Ирония — форма парадоксального, — утверждал Ф. Шлегель. — Парадоксально все хорошее и великое одновременно»¹. Родиной иронии он считал философию, а суть ее усматривал в «логической красоте». Именно на этой, а не на риторской иронии, убежден он, базируется настоящая поэзия, в которой, согласно романтической концепции, выражалась суть искусства вообще. Эстетический смысл истинной иронии, «божественным дыханием» которой проникнуты лучшие произведения искусства, сводится к «трансцендентальной буффонаде» — некоей бесконечно вознесшейся над обыденным миром точке зрения, с которой весь мир, все человеческое, в том числе и искусство, и добродетель, и гениальность, и себя самого, поэт представляет в некоей «мимической манере обыкновенного хоро-

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М., 1983. С. 283.

шего итальянского буффо»². Эту иронию он называет «сократовской», относя ее к врожденным талантам. Эстетический эффект ее заключается в том, что субъект восприятия радуется «этому великолепному лукавству, подсмеивающемуся над всем миром».

Шлегель дает, пожалуй, наиболее полное и развернутое определение романтического понимания иронии как эстетического феномена, которое до конца понято, прочувствовано и в какой-то мере практически реализовано в культуре и искусстве было, как мне представляется, только в XX в. «В ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым. Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная философия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима. Весьма хороший знак, что гармоническая банальность не знает, как ей отнестись к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой»³. В духе романтической иронии созданы многие произведения романтиков Тика, Brentano, Гофмана. В частности, именно на ее основе в некоторых из них утверждается чисто «эстетский» образ жизни, возвышающийся над этическими нормами и общественными условностями.

Гегель и ранний Кьеркегор, посвятивший иронии диссертационную работу, в целом критически относились к романтическому пониманию иронии, при этом Гегель с одобрением отзывается о концепции иронии К.В.Ф. Зольгера, обозначая ее суть как «бесконечно абсолютную отрицательность». Однако позиция Зольгера отнюдь не противоречит романтической, но скорее

² Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 283

³ Там же. С. 286–287.

развивает идеи Шлегеля, изложенные последним только фрагментарно. Зольгер, как и романтики, считал иронию в конечном счете сущностью художественного творчества, которое он осмысливал как переход абсолютной идеи «посредством художественного разума» в «реальную действительность», представлявшей ему по сравнению с идеей «ничтожеством», ничем. «И безмерная печаль охватывает нас, когда мы наблюдаем, как великолепие превращается в ничто, подчиняясь неумолимым законам земного бытия». Именно этот «момент перехода, когда сама идея неизбежно превращается в ничто, как раз и должен быть подлинным средоточием искусства, где объединяются в одно остроумие и размышление, каждое из которых созидает и разрушает с противоположными устремлениями. Именно здесь дух художника должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И этот над всем царящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией»⁴. «Ирония — не отдельное, случайное настроение художника, а сокровеннейший живой зародыш всего искусства»⁵. «Средоточие искусства, где достигается совершенное единство созерцания и остроумия и которое состоит в снятии идеи самой же идеей, мы называем художественной иронией. Ирония составляет сущность искусства, его внутреннее значение, поскольку она есть такое состояние души, при котором мы сознаем, что нашей действительности не было бы, не будь она откровением идеи, но что именно поэтому идея вместе с действительностью становится чем-то ничтожным и гибнет. Реальность необходима, чтобы существовала идея, но именно с этим извечно связано снятие идеи»⁶. Понятно, что эти диалектические идеи Зольгера привлекли особое внимание Гегеля.

Истинный художник всегда в душе иронист, ибо, создавая произведение, он хорошо сознает, что не просто выражает, но уничтожает воплощаемую в нем идею. Поэтому он, полагал Зольгер, должен быть выше своего произведения, понимая, что оно есть не-

⁴ Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 381.

⁵ Там же. С. 422.

⁶ Там же. С. 421.

что божественное, как воплощение идеи, и одновременно — ничтожное, уничтожившее эту идею. В этом суть иронической «несерьезности» художника. Он созерцательно относится к любым изображаемым событиям и это же состояние передает зрителю, «чувства которого выливаются в величайший покой и светлую безмятежность. В искусстве утешаемся, созерцая, что и величайшее, и великопнейшее, и самое ужасное на деле одинаково ничтожны перед идеей»⁷. Иронию же в риторически-обыденном смысле Зольгер считает ложной или в лучшем случае только отчасти способствующей «подлинной иронии», которая возводится им фактически в главный принцип метафизической эстетики, ибо она «предполагает наивысшее сознание, в силу которого человеческий дух обладает совершенной ясностью о противоположности и единстве в идее и реальности»⁸.

В XX в., несмотря на господство в целом рационалистически-материалистического мировоззрения, а возможно, и благодаря этому, идеи романтиков и Зольгера не только не утрачивают своего значения, но, несколько модифицируясь в духе времени, фактически подспудно занимают одно из значительных мест в культуре. Об иронии в модусе пародии размышлял в своем эссе «Тристрам Шенди» один из главных представителей «формальной школы» в литературоведении В. Шкловский. В таком сущностном понятии поэтики М. Бахтина, как «двуголосое слово», фактически вскрывается иронический характер литературного текста, когда в одном высказывании осуществляется эффект «непрямого говорения», перекрещивания двух личностных голосов (автора сквозь голос героя), имеющих разную смысловую ориентацию. Да и большинство теоретических направлений в литературоведении XX в. в том или ином плане обращаются к постромагическому осмыслению иронии или в ироническом ключе строят свои теоретические изыскания. Суть нового понимания иронии выразил один из крупнейших писателей века *Томас Манн* и в своем философско-эстетическом романе «Доктор Фаустус» (1947), и в теоретических суждениях. Он считал иронию «содержанием и смыслом

⁷ Зольгер К.В.Ф. Указ. соч. С. 422.

⁸ Там же. С. 424.

самого искусства, — всеприятием и уже в силу этого всеотрицанием»⁹, т. е. фактически повторил в новой интерпретации идею Зольгера. Хорошо ощущая при этом глубокий духовно-культурный плюрализм своего времени, отрицающий однозначность каких-либо позиций и абсолютизацию каких-либо утверждений, и неактуальность классической метафизики, Манн именно в иронии усматривает наиболее адекватную позицию для современного художника. В ней он видит «пафос середины»: она «резвится между контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону и принять решение: ибо она полна предчувствия, что в больших вопросах, в вопросах, где дело идет о человеке, любое решение может оказаться преждевременным и несостоятельным, и что не решение является целью, а гармония, которая, поскольку дело идет о вечных противоречиях, быть может, лежит где-то в вечности, но которую уже несет в себе шаловливая оговорка по имени “Ирония”...»¹⁰.

Как один из крупнейших умов XX в. Т. Манн попытался сформулировать то, чем, собственно, во многом жила художественная культура практически всего XX в. Сознательно или (чаще всего) бессознательно крупнейшие представители авангарда, модернизма, постмодернизма (об этом подробнее речь в гл. 13) и наиболее «продвинутые» мыслители (философы, филологи, художественные критики, эстетика) использовали в своем творчестве метод и позицию иронического (практически во всех упоминавшихся смыслах этого понятия) отношения и к действительности, и к своему творчеству, и к самим себе. Глубинным иронизмом пронизано творчество и известных художников XX в. (вспомним хотя бы Пикассо, Малевича, Шагала, Миро, Дали, Джойса, Беккета, Ионеско, Берроуза, Гринуэя), и новейших философов (Хайдеггера, Барта, Деррида и др.). Причем ироническая игра смыслами в новейшей философии активно приводит ее в сферу эстетического опыта, что хорошо ощущают и сами современные философы, усматривая в ней выходы из тупиков традиционного дискурсивного философствования. В частности, широко известный метод постмодернистской *деконструкции* (см. гл. 15) является при

⁹ Манн Т. Соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 277.

¹⁰ Там же. Т. 9. С. 603–604.

ближайшем рассмотрении не чем иным, как сознательным применением иронии в философском дискурсе. Отсюда и закономерный интерес структуралистов, постструктуралистов и постмодернистов к проблемам романтической иронии и к иронии вообще. Ими опубликовано на эти темы немало любопытных исследований. Особое внимание иронии уделил, например, крупнейший американский постмодернист П. де Ман. Отталкиваясь от шлегелевского понимания иронии, он рассматривает деконструктивистский дискурс как основывающийся на ироническом аллегоризме. Р. Барт и Ж. Деррида постоянно и сознательно опираются в своих текстах на иронические фигуры.

В связи с этим можно напомнить, что известный драматург XX в. *Бертольт Брехт*, предвосхищая деконструктивные ходы философии конца столетия, в ироническом ключе подходил даже к «Большой логике» Гегеля, именуя ее «величайшим произведением мировой юмористической литературы». «Речь там идет об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером как ни в чем ни бывало садятся ужинать за один стол... Иронию, скрытую в каждой вещи, он и называет диалектикой. Как и все великие юмористы, он это преподносит с убийственно серьезным лицом»¹¹. Понятно, как мог бы реагировать Брехт на не менее «убийственно серьезные» тексты Фуко или Деррида.

Разрушительный характер иронии, выявленный Зольгером, пришелся по вкусу практически всем основным новаторским направлениям в искусстве и интеллектуальной деятельности XX в. На ней основывали свои эпатижные манифесты футуристы, дадаисты, сюрреалисты, ею пронизано творчество не только многих крупных авангардистов и модернистов, но и целые направления и новейшие виды арт-практик. В частности, такие мощные направления в искусстве второй половины столетия, как *поп-арт* (и его главные представители Раушенберг, Уорхол) и *концептуализм*, такие новые виды арт-деятельности,

¹¹ *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 4. М., 1965. С. 61 – 62.

как хэппенинг, перформанс, энвайронмент, видеоинсталляция, наполнены духом иронии. Фактически главной пружиной всей постмодернистской деятельности является глобальное ироническое передразнивание и перемешивание всех и всяческих феноменов всей истории культуры, ироническая игра всеми известными творческими методами и приемами выражения и изображения, всеми смысловыми уровнями, доступными данному виду искусства или арт-практики. Вспомним хотя бы в творчество российских (или бывших российско-советских) постмодернистов Д. Пригова, В. Ерофеева, В. Сорокина, Саши Соколова, И. Кабакова, Комара и Меламида, М. Шемякина и др. или их отечественных предшественников Д. Хармса, А. Введенского, А. Платонова (как автора «Ювенильного моря», «Котлована», «Чевенгура»), чтобы увидеть яркое подтверждение сказанному. Я уже не говорю здесь о столпах западного постмодернизма типа У. Эко, У. Берроуза, М. Павича, П. Гринуэя. Везде и всюду в постмодернизме ирония в самых разных обликах и модификациях правит бал.

В течение всего столетия искусство, художественные и мыслительные практики с самым серьезным видом¹² разворачивались в ироническом модусе, создавая некое глобальное ироническое поле, в котором уживаются бесчисленные (и часто существенные) противоречия и напряжения между всей традиционной культурой, как бы иронически отрицаемой техногенной цивилизацией, и самыми крайними эпатажными новациями, как бы иронически утверждаемыми в качестве новейших ценностей. Позиция, которая, пожалуй, является оптимальной для столь кардинального переходного периода в культуре, который начался

¹² Здесь уместно напомнить еще одну мысль Зольгера о серьезности и сущностной значимости иронии в творчестве: «Такая высокая позиция (над своим произведением. — В. Б.) сказывается особенно в том, что художник, полностью сознавая ничтожество своего творения, все же завершает его с такой любовью, что посвящает его, как жертвоприношение идеи, самой гибели» (Указ. соч. С. 422). В какой-то мере именно так, сознавая это до конца или нет, работало большинство художников, писателей, мыслителей XX в., ощущая вершащийся кризис не только культуры, но и существенной фазы всего бытия человеческого.

в XX в. и завершение которого пока не предвидится. Поэтому есть все основания полагать, что ирония отнюдь не достигла еще апогея своего господства в культуре в целом и в сфере эстетического опыта в частности.

Контрольные вопросы

- 1. В чем состоит эстетический смысл иронии по Шлегелю и по Зольгеру?**
- 2. Каково значение иронии в художественно-эстетической культуре XX в.?**

Дополнительная литература

1. Лосев А.Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. М., 1966. С. 54–84.

Искусство как эстетический феномен

Искусство с древности являлось универсальным способом конкретно-чувственного *выражения* невербализуемого духовного опыта, прежде всего эстетического, одним из главных, сущностных наряду с религией компонентов Культуры как созидательно-продуктивной человеческой духовно-практической деятельности. В европейском ареале искусство выступает одним из центральных объектов эстетики как науки; термин «искусство» вошел в ряд главных категорий эстетики. Однако искусство, как мы знаем, отнюдь не ограничивается только эстетической сферой. Исторически сложилось так, что произведения искусства как духовно-практической деятельности человека выполняли в культуре отнюдь не только эстетические (художественные, когда речь идет об искусстве) функции, хотя *эстетическое* всегда составляло сущность искусства. Общество с древности научилось использовать мощную действенную силу искусства, определяющуюся его эстетической сущностью, в самых разных социально-утилитарных целях — религиозных, политических, терапевтических, гносеологических, этических и др. Эстетику как науку искусство интересует, естественно, прежде всего как *эстетический феномен*, однако, коль скоро оно выполняет и внеэстетические функции, которые в последние столетия стали преобладающими, нам придется иметь и их в виду, постоянно помня, что они *не относятся к сущности искусства*, но часто именно благодаря им искусство поддерживается обществом, государством, церковью, теми или иными социальными институтами, т. е. обретает свое реальное бытие, возможность реализовывать себя в качестве феномена культуры.

Современная наука относит происхождение искусства как специфической человеческой деятельности ко временам формирования человека в модусе *homo sapiens*, а некоторые ученые даже и саму причину появления и развития этого вида человека видят именно в искусстве, понимаемом в данном случае в расширительном смысле слова, как творческой искусной деятельности. Значительно позже, в древнем мире (Китае, Индии, Египте, Греции, Риме), предпринимаются попытки и теоретического осмысления этого феномена, его значения в жизни людей. Здесь мы ограничиваемся только европейским ареалом, хотя много типологических параллелей можно усмотреть и в древневосточных концепциях искусств, их классификации, понимании их функций и т. п.

11.1. Античность

В античном мире термином «искусство» обозначали всю широкую сферу *искусной* практической и теоретической деятельности людей, которая требовала определенных навыков, обучения, умения и т. п. Поэтому в разряд искусства попадали и типичные ремесла (плотницкое дело, гончарное производство, кораблестроение, ткачество и т. п.), и многие науки (арифметика, астрология, диалектика), и собственно то, что новоевропейская эстетика отнесла к искусству, т. е. «изящные искусства» (поэзия, драматургия, исполняемая музыка, живопись, архитектура), искусства как концентрированное выражение эстетического опыта.

Античность более или менее единообразно видела происхождение искусства (греч. — *technē*, латинск. — *ars*), именно — в *энтузиастическом, божественном*. Уже греческий поэт Эпихарм (550 — 460 до н. э.) писал, что все искусства происходят от богов, а не от человека. Ему вторили и многие другие писатели и мыслители, усматривавшие источник искусства на Олимпе. Достаточно распространенной была легенда, развитая Эсхилом, о том, что секрет искусств принес людям Прометей, выкрававший его у богов. Среди людей наиболее последовательными и вдохновенными создателями искусств античность издавна почитала поэтов, музыкантов,

танцоров, принимавших активное участие в организации религиозных культов. Считалось, что они получают свои знания непосредственно в энтузиастическом (*энтузиазм* у греков — божественное воодушевление, ниспосланное свыше) экстазе от дочерей Зевса муз (отсюда — *мусические искусства*), Аполлона или других богов. Этой линии придерживалась в дальнейшем платоновско-неоплатоническая эстетика. Аристотель в большей мере связывал искусство (равно — творчество — *poiesis*) с человеческим разумом, складом души, «истинным суждением», направленными на созидание того, чего еще нет и что не может возникнуть само естественным путем: «это некий причастный истинному суждению склад души, предполагающий творчество»¹. Искусство дополняет природу там, где природа оставила лакуны, и его продукты равноценны природным. Сенека (I в.) в «Нравственных письмах к Луцилию», обсуждая «причины» искусства путем интерпретации известных четырех «причин» Аристотеля (материальной, действующей, формальной и конечной) наряду с пятой «причиной» — концепцией Платона об «идеях» как образце любой реальной и сотворенной вещи приходит к выводу о существовании одной главной «причины» искусства: «Что это за причина? Конечно, деятельный разум, т. е. бог; а перечисленные вами — это не отдельные причины, они все зависят от одной, той, которая и действует»².

Уже Гераклит достаточно четко сформулировал основной принцип искусства (для живописи, музыки и словесных искусств) — *погражание* (*мимесис*). Его разработке на примере словесных искусств посвятит специальный трактат «Об искусстве поэзии» Аристотель. Он же упоминает здесь и о *катарсисе* как результате действия трагедии на человека, хотя о катартическом эффекте искусства (особенно музыки) знали и писали еще пифагорейцы и другие античные мыслители. Фактически эстетическому аспекту словесных искусств посвящены и многочисленные античные руководства по красноречию — «Риторика» (в частности, Аристо-

¹ Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 176.

² Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 112.

теля, Дионисия Галикарнасского, несколько трактатов об ораторском искусстве Цицерона и др.). Начиная с пифагорейцев большое внимание уделялось математическим основам искусства — числу, ритму, пропорции, с помощью которых некоторые искусства (музыка, поэзия) «подражали» гармоническому порядку Универсума.

Ощущая принципиальное различие между отдельными родами искусств, античные мыслители предпринимали многочисленные попытки их классификации, которые фактически продолжают в эстетике до настоящего времени. Польский эстетик XX в. В. Татаркевич насчитал по меньшей мере шесть типов античных классификаций искусства. Софисты делили искусство на две группы: служащие *для пользы* или *для удовольствия*. Этого разделения придерживался при оценке социальной значимости искусства и Платон, а вслед за ним стоики (по версии Цицерона). Они высоко ценили утилитарные искусства (то есть науки и ремесла в современном понимании), приносящие пользу человеку, служащие добродетели и с пренебрежением или осторожностью относились к неутилитарным (собственно искусствам в новоевропейском смысле), полагая, что от них может быть даже вред человеку, ибо они, как и поэты в понимании Платона, отвлекают людей от полезной деятельности на благо государства. Черту под этими рассуждениями об искусствах подводит Сенека, исследовав «свободные искусства» (о них ниже) с нравственной точки зрения: «Впрочем, есть только одно подлинное свободное искусство — то, что дает свободу: мудрость, самое высокое, мужественное и благородное из них, а все прочие — пустышки, годные для детей»³.

Аристотель классифицировал искусства по *миметическому* признаку: подражающие уже существующим в природе вещам и создающие некие новые вещи в дополнение к природным. В разряд первых попала большая часть того, что новоевропейская эстетика отнесет впоследствии к «изящным искусствам». Римский ритор Квинтилиан (I в.) различал искусства теоретические, не требующие никаких действий и занятые в основном познанием (типа астрономии); практиче-

ские, реализующиеся в некотором действии и не оставляющие затем никакого результата (например, танец) и «поэтические», создающие некие произведения (в частности, скульптура, живопись).

Однако наиболее популярным и для античности, и для западного Средневековья стало возникшее еще в классической Греции деление искусств на *свободные* и *служебные*, вошедшее в европейскую культуру в латинской терминологии: *artes liberales* и *artes vulgares*. К первой группе относили искусства, которыми прилично было заниматься только свободным гражданам полиса (или республики), т. е. умственные искусства и науки; ко второй — в основном ремесла, требующие приложения физических (часто рабских) усилий. Первые считались высокими, вторые низкими. К последним, в частности, относили нередко и живопись, скульптуру, архитектуру. Известна одна из поздних редакций этой классификации, сохранившаяся в сочинениях врача и философа Галена (II в.). Высокими искусствами он считал риторику, диалектику, геометрию, арифметику, астрономию, грамматику и музыку, как теоретическую дисциплину математического цикла. Относительно живописи, скульптуры и архитектуры он полагал, что их можно было бы отнести и к свободным искусствам. Вообще по поводу классификации этих трех искусств в античности не было единого мнения. Служебные искусства понимались как чисто утилитарные, а свободные часто попадали в разряд доставляющих удовольствие.

В энциклопедическом трактате Марциана Капеллы (первая половина V в.) «О браке Философии и Меркурия» приводится система семи свободных искусств, которая, будучи усовершенствованной Боэцием (конец V — начало VI в.) и Кассиодором (конец V — VI в.), стала традиционной для западного Средневековья. Свободные искусства подразделялись на «тривий» (грамматика, риторика, диалектика) и «квадривий» (музыка, арифметика, геометрия и астрономия). К служебным, или «механическим» (*mechanicae*), искусствам относили музыку как исполнительское искусство, живопись, скульптуру, архитектуру, различные ремесла. Таким образом, античная философия искусства не применяла в своих многочисленных классификациях и выявля-

ниях «причин» эстетического принципа, хотя многим из собственно «изящных искусств» были посвящены специальные трактаты (поэзии, красноречию, музыке, архитектуре, живописи), однако в них основное внимание уделялось системам правил, которыми необходимо овладеть, чтобы освоить эти искусства. Определяющим в античности было понимание искусства как *искусной деятельности*, основывающейся на соответствующей системе правил, навыков, канонов.

Существенно расширил античные представления об искусстве и фактически выявил его эстетический смысл только основатель неоплатонизма *Плотин* (III в.), но в поздней античности он фактически не имел последователей. В отличие от большинства античных мыслителей, писавших об искусстве, он утверждал, что искусство не просто подражает предметам природы, но «проникают в принципы», которые лежат в основе самой природы. «Затем необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (*logoi*), из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое создают и от себя. Именно, они прибавляют к так или иначе ущербному [свои свойства] в качестве обладающих красотой»⁴. Плотин, пожалуй, впервые в античности (до него об этом вскользь говорил в «Ораторе» только Цицерон) сознательно акцентировал внимание на том, что главной задачей таких искусств, как музыка (её он ценил выше всего), поэзия, живопись, скульптура, архитектура, является *созидание прекрасного*; точнее — стремление к *выражению* идеального визуального (или звукового — гармоничного, ритмичного) *эйдоса* вещи, который всегда прекрасен. Красота искусства, согласно Плотину, один из путей возвращения человека из нашего несовершенного мира в мир абсолютный, эйдетический. Для реализации этой задачи в живописи Плотин наметил даже целую систему правил, в соответствии с которой предметы следует изображать такими, какими они выглядят вблизи, при ярком освещении, используя локальные цвета, во всех подробностях и без каких-либо перспективных искажений (прямою перспективу античная живопись

⁴ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. С. 225.

знала еще с V в. до н. э., активно используя ее в организации театральных декораций — в «скенографии», а позже и в настенной живописи), избегая теней и изображения глубины. По мнению Плотина, только таким способом может быть выявлена «внутренняя форма» вещи. Через несколько столетий эта программа была реализована византийским искусством, особенно в феномене *иконы*, а ее идеи во многом легли в основу эстетики и богословия иконы.

11.2. Христианская культура

С появлением христианства и началом формирования христианской культуры в позднеантичную эстетику активно влились ближневосточные и собственно христианские мотивы, разработкой которых занимались ранние отцы Церкви. В сфере теории искусства во многом господствовали античные представления. Однако библейские идеи *творения мира Богом из ничего*, а человека еще и собственными «руками» *по своему образу и подобию*, участие в сотворении мира божественной посредницы Софии Премудрости Божией, т. е. осознание мира и человека в качестве *произведений искусства*, а Бога высшим *Художником*, существенно повысили авторитет и человеческого художественного творчества. Значительным подспорьем в этом плане для христианских мыслителей стал платоновский «Тимей», в котором высшее божественное начало выведено в качестве благого художника-демиурга, творящего мир по образцу прекрасного прототипа. Вплоть до позднего Средневековья на Западе текст «Тимея» интерпретировался в парадигме «Шестоднева» (шесть дней творения мира в библейской традиции), а Бог аллегорически изображался в качестве художника-геометра с циркулем и другими атрибутами мастера. Креативной интерпретации искусства способствовало и внимание христианских мыслителей (особенно восточных) к философии Плотина.

Осознание патристикой трансцендентности Бога, его принципиальной вербальной неопишуемости (антиномизм главных догматов христианства ставил предел формально-логическому познанию Бога) ориентировал

христианское сознание на сферу образно-символического мышления. И искусства, так или иначе включенные в богослужebное действо, особенно словесные, изобразительные, архитектура, музыка, декоративные, уже в ранний византийский период были осмыслены в символическом ключе как сакрально-образные проводники человеческой души на высшие духовные уровни бытия. Теоретический фундамент такого понимания был заложен христианским неоплатоником *Псевдо-Дионисием Ареопагитом* в трактатах «Символическое богословие», «О божественных именах», «О церковной иерархии», где были разработаны общая теория христианского символизма, своеобразное понимание образа («сходного» и «несходного»), на многие века повлиявшие на христианскую философию искусства. Существенный вклад в развитие новой теории искусства внес *Аврелий Августин*⁵. Музыка и искусства слова занимают в его эстетике высшие ступени. Он особо выделял две функции искусства — прямое эмоционально-эстетическое воздействие (например, музыки — особенно ее «чистой» формы в юбилейных — мелодических распевах какого-либо слова или слога, чаще всего — «аллилуйя» — «хвалите Господа») и знаково-символическую функцию, детально разработав теорию знака и значения; много внимания уделял вопросу восприятия красоты и искусства, завершающегося суждением на основе чувства удовольствия (предвосхитив этим на много столетий основной тезис эстетики Канта).

В собственно средневековый период теория искусства в христианском мире развивалась по двум направлениям — *византийскому* и *западноевропейскому*. Наиболее существенным вкладом византийской эстетики стала глубокая разработка теории сакрального изобразительного образа — *иконы*, активно продолжавшаяся на протяжении VIII–IX столетий⁶. Западная *средневековая эстетика* в своем понимании искусства во многом опиралась на теории античных авторов, неоплатоников,

⁵ Подробнее о его эстетических взглядах см.: *Бычков В.В.* Эстетика отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 292–530 (специально об искусстве: С. 431–483).

⁶ Подробнее см.: *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 449–482.

Августина, пытаясь привести их к единому знаменателю и систематизировать в структуре схоластического знания. В частности, Бонавентура уделяет особое внимание традиционным христианским понятиям *образа* и *подобия*, рассматривая Христа в качестве Первого образа и произведения «божественного искусства» в «цепи» «подобий» тварного мира, включающей и человека, и произведения его творческой деятельности (как образы и подобия неких оригиналов).

В период итальянского Возрождения продолжается более активный синтез неоплатонических и собственно христианских представлений об искусстве, протекавший в атмосфере начавшейся секуляризации культуры, идеализации возникающей науки и бурного расцвета отделяющихся от Церкви искусств. В теории начинается активный процесс выделения в некий специальный класс искусств, главной целью которых является изображение или создание красоты, прекрасного, возбуждение эмоционального впечатления, наслаждения, т. е. выражение невербализуемого эстетического опыта. На этой основе выявляется общность таких искусств, как поэзия, литература (осмысливается как особый вид искусства), живопись, музыка, архитектура, скульптура. Искусство начинают отличать от науки и от ремесла и усматривают в качестве его сущности эстетическую специфику. К середине XVIII в. это понимание искусства закрепляется специальным термином «изящные искусства» (*les beaux arts*), окончательно легитимированным *Ш. Батё* в специальном исследовании «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) и последующих трудах. Батё разделил все многообразие искусств на три класса по принципу цели: 1) сугубо утилитарные (служащие для пользы человека) — это технические искусства (т. е. ремесла); 2) искусства, имеющие «объектом удовольствия. Они могли родиться только на лоне радости, изобилия и спокойствия, их называют изящными искусствами в подлинном смысле этого слова — это музыка, поэзия, живопись, скульптура, искусство движения или танца»; 3) приносящие как пользу, так и удовольствие. Сюда Батё относит ораторское искусство и архитектуру⁷. С этого времени в ев-

⁷ Цит. по: История эстетики... Т. 2. С. 378.

ропейской культуре термином «искусство» начинают устойчиво обозначать именно «изящные искусства», имеющие главной своей целью выражение *эстетического* (т. е. акцент делается на неутилитарности, ориентации на прекрасное и возвышенное и эстетическом наслаждении).

И. Кант определяет общий класс изящных искусств как «игру, т. е. как занятие, которое приятно само по себе» без какой-либо цели. Единственную цель этих искусств он видит в «чувстве удовольствия» и называет такое искусство «эстетическим», подразделяя его на «приятное» и собственно изящное. «В первом случае цель искусства в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как ощущениям, во втором — чтобы оно сопутствовало им как видам познания»⁸. Речь идет о специфическом «познании», суть которого Кант усматривает в «чувстве свободы в игре наших познавательных способностей» и во «всеобщей сообщаемости удовольствия», именно «удовольствия рефлексии»⁹. При этом «познавательную» функцию искусства у Канта скорее следует понимать как «прозревательную» — искусство как «откровение». Сфера, открываемая искусством, — это сфера трансцендентальных идей, которые не познаются концептуально, а являются сознанию напрямую и целиком, вне формализованного дискурса. Этот момент будет впоследствии развит Хайдеггером (в частности, в «Истоке художественного творения», 1936) и некоторыми другими мыслителями XX в. Посредником, осуществляющим такого рода откровение с помощью изящных искусств, может быть только творческая активность гения.

Гете считал искусство произведением человеческого духа, подражающего в своей деятельности природе, и в этом смысле также — и произведением природы. Однако благодаря тому, что рассеянные в природе предметы гармонизированы в искусстве духом художника так, что «даже низменнейшие из них приобретают высшее значение и достоинство», то художественное произведение несомненно «выше природы». Поэтому художник одновременно и раб природы, ибо вынужден действовать зем-

⁸ Кант И. Соч. Т. 5. С. 320.

⁹ Там же. С. 321.

ными средствами, чтобы быть понятым, и ее господин, поскольку он заставляет эти земные средства «служить своим высшим намерениям». Так же высоко ценил искусство и Шиллер, который напрямую связывал его с красотой и игрой, считал его сущностным компонентом «эстетического государства», основной закон которого «свободой давать свободу». И.Г. Фихте был убежден, что искусство в отличие от науки, которая формирует ум человека, и нравственности, формирующей «сердце», «формирует целостного человека», оно обращено не к уму или сердцу в отдельности, но ко всей душе в единстве ее способностей, «вводит человека внутрь себя самого и располагает его там как дома»; точнее, «оно делает трансцендентальную точку зрения обычной». Ф. Шеллинг, завершая свою философскую систему философией искусства (его «Философия искусства» издана только в 1859 г., но лекции на эту тему читались им в самом конце XVIII — начале XIX в., и их конспекты были широко известны в Европе, в том числе и в России), по-новому переосмысливает теорию неоплатоников. Главным предметом устремлений философии и искусства является абсолютное, или Бог. Поэтому философия и искусство — это «два различных способа созерцания единого Абсолюта», или бесконечного; только для философии он является первообразом истины, а для искусства — первообразом красоты. Искусство — это «абсолютное, данное в отображении», и оно отображает не видимые формы предметов, но восходит к их первообразам, метафизическому миру идей¹⁰. На уровне художественного творчества искусство покоится на тождестве сознательной и бессознательной деятельности художника, которое только и позволяет выразить то, что не поддается никакому иному способу выражения. Эти идеи наряду с идеями А. Шлегеля (полагавшего, в частности, что, имея прекрасное своим главным предметом, искусство дает «символическое изображение Бесконечного») и Ф. Шлегеля (утверждавшего, например, что поэзия основным своим законом признает художественный произвол поэта) легли в основу эстетики романтизма. Согласно ее теоретикам и практикам Бесконечное является не только целью искусства, но и пунктом встречи и объединения всех искусств — поэзии, живописи, музыки, архитектуры,

¹⁰ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 67–68.

пластики; «художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы» (Новалис), а «наслаждение благороднейшими произведениями искусства» сравнимо только с молитвой (Вакенродер) и т. п.

Гегель считал *эстетику* философией искусства и фактически посвятил свои «Лекции по эстетике» всестороннему изучению этого феномена. Для него «царство художественного творчества есть царство абсолютного духа», и соответственно искусство понималось им как одна из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Главную цель искусства он видел в выражении истины, которая на данном уровне актуализации духа практически отождествлялась им с прекрасным. Прекрасное же осмысливалось как «чувственное явление, чувственная видимость идеи».

Критикуя упрощенное понимание миметического принципа искусства как подражания видимым формам реальной действительности, Гегель выдвигал в качестве важнейшей категории эстетики и предмета искусства не мимесис, а *идеал*, под которым имел в виду *прекрасное в искусстве*. При этом он подчеркивал диалектический характер природы идеала: соразмерность формы выражения выражаемой идее, обнаружение ее всеобщности при сохранении индивидуальности содержания и высшей жизненной непосредственности. Конкретно в произведении искусства идеал выявляется в подчиненности всех элементов произведения единой цели. Эстетическое наслаждение субъект восприятия испытывает от естественной «сделанности» произведения искусства, которое создает впечатление органического продукта природы, являясь тем не менее произведением чистого духа. Гегель разработал концепцию трех стадий исторического развития искусства: *символической*, когда идея еще не обретает адекватных форм художественного выражения (искусство Древнего Востока); *классической*, когда форма и идея достигают полной адекватности (искусство греческой классики), и *романтической*, когда духовность перерастает какие-либо формы конкретно чувственного выражения и освобожденный дух рвется в иные формы самопознания — религию и философию (европейское искусство со Средних веков и далее). На этом уровне начинается закат искусства, как исчерпавшего свои возможности.

Фактически Гегель своей фундаментальной «Эстетикой» завершил метафизическую философию искусства. Своеобразными всплесками ее можно считать, пожалуй, только эстетику символизма второй половины XIX — начала XX в., а в XX в. — герменевтическое переосмысление основ классической эстетики, (понятий мимесиса, числа, символа, игры) Гадамером, философские экскурсы в эстетику Хайдеггера. Творчество последнего свидетельствует о том, что, несмотря на определенную маргинальность, традиция истолкования искусства, идущая от немецкой классической эстетики — во многом от Канта, — и в XX в. сохраняет свои позиции. Так, Хайдеггер, как и Кант, понимает искусство в качестве некой «прозревательной» деятельности. Помещение обыденных объектов (Хайдеггер анализирует, в частности, картину Ван Гога «Башмаки») в зону повышенного внимания в результате творческого акта помогает «высветить» недискурсивным способом некую глубинную сущность вещей, в то же время сохраняя их сущностную «сокрытость» и непостигаемость. У позднего Хайдеггера искусство предстает «произведением истины в действительность», где под истиной имеется в виду «непотаенность бытия», т. е. искусство открывает, являет субъекту бытие во всей его полноте. Эти идеи оказали сильное влияние на понимание искусства в современной богословской эстетике, например, Г.У. фон Бальтазаром. Для него чувство восхищения «естественным» мастерством произведения искусства, открывающее «трансцендентные горизонты», сродни чувству немого восхищения божественным, которое только и может приблизить нас к неконцептуальному постижению Бога и сохранить веру в «циничном» постнищезанском мире.

Своеобразный итог классической традиции понимания искусства подвел в своей «Эстетической теории» Т. Адорно. Опираясь на Канта, Шеллинга, Гегеля, он во времена господства модернистских и постмодернистских тенденций в культуре утверждает, что искусство до самого последнего времени по своему существу являлось тем, чем «метафизика, лишенная каких бы то ни было иллюзий и видимости, всегда лишь хотела быть», т. е. сугубо духовным феноменом, выразителем некой абсолютной духовной реальности. «Искусство — это эмпирически существующее и к тому же чувственное явление, которое таким образом определяет себя в качестве духа, как идеализм это

просто утверждает о внеэстетической реальности... Произведения искусства по самой своей природе являются духовными объективно»¹¹. Однако этот «дух» искусства понимается Адорно совсем не в смысле Гегеля или Кандинского (с последним Адорно активно полемизирует по этому поводу). Это не «дух», приходящий откуда-то извне, но дух имманентный, присущий только данному конкретному *настоящему* произведению искусству, его формирующий и с ним (с его формой, структурой) возникающий, являющийся его сущностью и духовным содержанием. Подробнее об этом мы еще будем иметь возможность поговорить при рассмотрении художественного образа и «формы-содержания» произведения искусства (см. гл. 12).

Помимо философской эстетики теоретическими вопросами искусства, начиная с итальянского Возрождения, занимались и сами мастера искусства — писатели, поэты, художники, музыканты и активизировавшиеся в Новое время *теоретики* искусства и отдельных искусств (искусствоведы). Свои представления об искусстве сложились в руслах основных исторических и стилевых направлений в истории искусства — итальянского *Возрождения*, *маньеризма барокко*, *классицизма*, *романтизма*, *реализма*, *символизма*. В результате к первой трети XX в. в культуре сформировалось полисемантическое многоуровневое смысловое поле философии искусства, включавшее и некий общий для европейско-средиземноморской культуры комплекс сущностных характеристик искусства, и множество частных пониманий, нередко диаметрально противоположных по своему смыслу, но в целом вписывающихся в общее поле классической европейской философии искусства.

11.3. Смысл искусства в классической эстетике

Если попытаться кратко сформулировать суть новоевропейского понимания искусства в его классической парадигме, то она сводится к *миметическому* пониманию искусства в модусе *выражения* в нем *красоты*, как специфической формы невербализуемого *знания* и может быть описана следующим образом. *Искусство*

вторично в Универсуме. Его произведения — дело рук человеческих. Они сотворены по принципу «подражания» (во многих историко-эстетических смыслах этого термина: выражение, отображение, отражение, изображение, копирование, обозначение) объективно существующей реальности (метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т. п.) в художественных образах (тоже очень широко и по-разному понимаемых в истории эстетики и теории искусства — от зеркальных копий до символов и почти условных знаков; от чисто материальных объектов до сугубо психических феноменов), позволяющих реципиенту проникнуть в существенные глубины отображаемого предмета, не доступные для познания и постижения никакими другими средствами и выходящие нередко далеко за пределы самого этого предмета. Сущность же, или истина, всегда связывалась в европейской традиции с красотой, прекрасным, поэтому искусство в конечном счете понималось как выражение или созидание красоты, доставляющие субъекту восприятия эстетическое наслаждение. Как писал крупнейший историк и теоретик искусства первой половины XX в. Рихард Гаманн, «сущность изобразительного искусства заключается в том, чтобы облегчить эстетическое видение мира или, более того, вообще осуществить его»¹². Понятно, что эта мысль правомерна и для искусства в целом как концентрированного хранителя эстетического опыта.

Большое внимание новоевропейскими теоретиками искусства уделялось творцу искусства художнику, целям и назначению искусства, его месту и функциям в жизни людей, способам и методам создания произведения искусства. И все эти вопросы освещались в достаточно широких смысловых спектрах. Художник понимался и как простой ремесленник, обладающий суммой навыков для создания неких предметов по определенным правилам; и как специфическое орудие божественного творчества, искусный посредник, с помощью которого высшие силы создают нечто необходимое людям на определенных этапах их исторического бытия; и как гениальный творец (демиург), проника-

¹² Hamann R. Theorie der bildenden Künste. Berlin, 1980. S. 8.

ющий духом в высшие сферы бытия и воплощающий в своем творчестве полученные там «знания» путем творческой трансформации их в своем уникальном и неповторимом внутреннем мире; и как гений, одаренный богатым художественным воображением, создающий свои собственные уникальные художественные миры, в которые открыт доступ только посвященным; и как мудрое одухотворенное существо, особым (художественным) образом осознающее и осмысливающее социальную действительность и изображающее ее в своих произведениях, ориентированных на конкретное (нравственное, религиозное, политическое и т. п.) совершенствование человека и общества в целом. В последнем случае он часто выступал (вольно или невольно) выразителем системы взглядов, идеологии и т. п. конкретных социальных институтов, партий, направлений (религиозных, политических, философских, общественных и др.). Художник нередко понимался и как выразитель своих личных чувств, переживаний, эмоциональных настроений, которые так или иначе воздействовали на эмоциональную сферу воспринимающих его искусство.

Главным *содержанием* искусства при всей многообразной палитре его функций чаще всего выступал *эстетический опыт*, отождествлявшийся на протяжении многовековой истории эстетики с красотой, прекрасным, идеями прекрасного или возвышенного. Отсюда и главный смысловой термин для искусства в новоевропейской эстетике: «*изящные искусства*» = «прекрасные искусства» = «эстетические искусства». При этом само прекрасное в искусстве понималось по-разному: от выражения мира вечных идей или создания образов (= икон) Бога, духовных сил, святых, которые прекрасны по определению; через выражение, «познание», постижение Истины и «истин», не постигаемых другими способами; через идеализированное (по неким эмпирически выведенным «законам красоты», «канонам красоты» — античная классика, Возрождение, классицизм) изображение объектов (и прежде всего человеческого тела) и явлений видимой действительности; через создание символических образов, возводящих дух человека на некие иные, более высокие уровни бытия и сознания (что тоже прекрасно)

до продуцирования реалистических образов социальной действительности (как правило критической направленности), которые прекрасны уже самим принципом реалистического отображения (= образного удвоения под определенным углом зрения) человеческой экзистенции.

В зависимости от того, какая реальность выступала предметом мимесиса (отображения, изображения) искусства и как понимались в данной эстетической системе функции художника и суть прекрасного, искусство вырабатывало определенные методы и способы выражения. В основе большинства из них (осознанно, но чаще внесознательно) лежал *игровой* принцип, и диапазон их был также очень широк — от иллюзорного копирования визуально воспринимаемых предметов действительности или их буквального вербального описания, через выработку жестких систем норм и канонов создания идеальных, «прекрасных», очищенных от преходящей «шелухи» высоких образов (апогея эта идеализаторская эстетика достигла в итальянском Ренессансе и во французском классицизме), через попытки образно-реалистического изображения неких характерных или типических явлений социальной действительности до полного творческого произвола художника, свободного от каких-либо внешних объективных правил и законов и подчиняющегося только своему художественно-эстетическому чутью. Последнее, однако, как убедительно показал в своей книге «О духовном в искусстве» известный теоретик искусства и создатель абстрактной живописи В. Кандинский, при глубинном рассмотрении тоже оказывается объективным — «чувством внутренней необходимости», жестко детерминированным Духовным, как сущностным принципом бытия Универсума.

В европейской культуре в процессе ее исторического существования наряду с множеством теорий искусства сформировались некие глубинные интуитивные, невербализуемые художественно-эстетические *критерии* оценки искусства, которые на каких-то внешних уровнях менялись под воздействием изменения художественных вкусов, но в сущности своей оставались, по крайней мере на протяжении двух с половиной тысячелетий, более или менее стабильными.

Смысл их сводился к тому, чтобы при достаточно ясном осознании многочисленных, как правило, внехудожественных или не только художественных функций искусства (социальных, религиозных, идеологических, репрезентативных, психологических, семиотических, познавательных и т. п.) его произведения создавались по *художественно-эстетическим*, не формализуемым, но хорошо ощущаемым одаренными эстетическим чувством (художественным вкусом) реципиентами данной культуры законам, т. е. *выражали нечто чисто художественными средствами* (например, цветовыми отношениями, линейной ритмикой и пластикой, композицией — для изобразительных искусств) в поле эстетического опыта европейской в данном случае культуры. Своего логического завершения и предельного выражения этот подход к искусству достиг в *эстетизме* XIX в., в теориях и практике «искусства для искусства», «чистого искусства», стихийно протестовавших против наметившейся тенденции катастрофического кризиса Культуры, конца искусства как эстетического феномена (подробнее об этом см. гл. 13).

11.4. Техногенная цивилизация

С развитием научно-технического прогресса и позитивистски-материалистических тенденций в культуре XIX–XX вв., а также *реалистического* и *натуралистического* искусства намечается и существенное смещение акцентов в понимании искусства. Теперь *миметический* принцип осмысливается или как подражание формам видимого мира и явлениям социальной действительности (реалистические и «натуралистические» тенденции — «Философия искусства» И. Тэна, взгляды на искусство Бальзака, Золя и др.), или как художественное осмысление, объяснение, оценка явлений и событий реальной жизни людей («Эстетические отношения искусства к действительности» Н.Г. Чернышевского). В XX в. эту линию доведет до логического завершения марксистско-ленинская эстетика, утверждавшая социально-трудовую природу искусства и сконструировавшая идеологизированную утопическую теорию «искусства социалистического

реализма». Его суть заключалась в *предписании* художнику «исторически конкретно и правдиво» изображать («отражать») жизнь в ее «революционном развитии», что на практике выливалось в идеологическое требование художественными средствами поддерживать и идеализировать тоталитарный коммунистический режим, внедряя в души людей утопические иллюзии и фантастические образы, далекие от какой-либо действительности. В частности, одним из главных принципов искусства соцреализма декларировалась *партийность* искусства, суть которой заключалась «в последовательном отстаивании идеалов коммунизма, т. е. в выражении коренных интересов народа»¹³. У «народа», правда, никто не спросил о его «коренных интересах». Сегодня мы видим, что они существенно иные.

С бурным развитием в XIX в. естественных и точных наук, а позже и гуманитарных (на новой научной основе) предпринимаются активные попытки подхода к искусству с позиций этих наук. Внутри, на стыках и вне их начинают складываться практически отдельные дисциплины, посвященные искусству. В этом плане можно указать на психологию искусства (выросшую внутри психологии и экспериментальной эстетики), социологию искусства, семиотику искусства, информационную эстетику, морфологию искусства, герменевтику искусства, феноменологию искусства и некоторые другие. Каждая из этих дисциплин занималась каким-то одним аспектом искусства или группой его функций, часто забывая или сознательно исключая из рассмотрения сущностные вопросы искусства — его *эстетическое* ядро, что наряду с другими факторами привело во второй половине XX в., на чем мы подробнее остановимся в последних главах, к полному размыванию границ искусства как художественно-эстетического феномена. Этому отчасти способствовало и появление в XX в. ряда новых видов искусства, основанных на достижениях новейшей техники: *фотографии, кино, дизайна, телевидения, видеоклипа, рекламы*, оснащенных супертехническими достижениями *шоу, компьютерных и сетевых арт-проектов, сетевого, или*

¹³ *Недошивин Г.* Искусство // *Философская энциклопедия.* Т. 2. М., 1962. С. 331.

дигитального, искусства (*net-art*). Начав с выработки своей поэтики, основывающейся на традиционной эстетике, многие из них очень скоро существенно расширили само понимание эстетического или вообще отказались от него, активно пополнив поле *пост*-культуры.

В XX в. в ходе глобального перехода от Культуры к чему-то принципиально *иному* (см. гл. 13) существенно изменилась и ситуация с пониманием искусства. Начавшаяся «переоценка всех ценностей», к которой еще в 70-е годы XIX в. призвал Ницше, привела и к переоценке классических эстетических представлений об искусстве. Причем процесс этот одновременно и достаточно активно протекал как в теоретической плоскости, так и внутри самого искусства (уже с авангарда начала XX в.)¹⁴, самой художественной практики и получил (в основном во второй половине XX в.) свое теоретическое осмысление и обоснование. Начался он в диаметрально противоположных движениях последнего этапа Культуры, но привел к одному результату. Еще в конце XIX в. Вл. Соловьев выдвинул идею *теургии* — вынесения искусства за пределы собственно искусства (в его новоевропейском понимании как автономных «изящных искусств», имеющих своим предметом прекрасное) в жизнь и осознанного созидания жизни на богочеловеческой основе по законам искусства (вспомним утопию Шиллера об «эстетическом государстве»). Ее активно поддержали и разрабатывали Андрей Белый, П. Флоренский, С. Булгаков¹⁵.

На противоположном конце культурного поля в техницистски ориентированной среде конструктивисты в начале XX в. пришли к идеям смерти «изящных искусств», выведения художника в жизнь для организации ее по художественным законам, опирающимся на достижения современной техники и науки, т. е. фактически стояли у истоков дизайна, художественного проектирования, организации среды обитания человека. Наконец, на самой «продвинутой» волне авангарда французский художник Марсель Дюшан явил миру в начале XX в. *регу-мейды* — выставил в качестве своих

¹⁴ Подробнее см. гл. 13.

¹⁵ Подробнее см.: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.

произведений искусства готовые утилитарные вещи, купленные в магазине, — чем открыл путь к полной аннигиляции классического понимания искусства как эстетического феномена. Значимым стало не само произведение искусства, как в классической эстетике, но *контекст*, в котором пребывает арт-объект, помещенный в него художником и узаконенный новейшей арт-критикой (своего рода арт-номенклатурой). Искусство вышло в жизнь и растворилось в ней практически без остатка. В качестве одной из существенных причин изменений в отношении к искусству, в понимании его и его статуса в современном цивилизационном процессе необходимо указать и на принципиальные и существенные изменения, происходившие в психике и менталитете человека XX в. под влиянием НТП. И процесс этот набирает ускорение в эру компьютерно-сетевой революции.

Все это в совокупности дало возможность эстетикам различной ориентации заговорить всерьез в конце 60 — начале 70-х годов XX в. о смерти искусства в его традиционном понимании. Главная секция на Международном конгрессе по эстетике 1972 г. (Бухарест) была посвящена дискуссиям по поводу «смерти искусства». Одним из разработчиков этой концепции был американский эстетик А. Данто, которого навели на мысли о смерти искусства практика поп-арта и, в частности, работы Э. Уорхола. Искусство, согласно его пониманию, исчерпало свою главную функцию — миметическую — и скончалось. Однако еще в 1969 г. как бы в пику этой теории, но и в развитие ее один из основателей концептуализма Джозеф (Йозеф) Кошут пишет манифестарную статью «Искусство после философии», в которой утверждает бытие нового искусства — концептуального, заменяющего собой не только традиционное искусство, но и философию¹⁶.

В теоретическом плане размыванию классического понятия искусства активно способствовали *структурализм, постструктурализм, постмодернизм*, которые осмыслив весь Универсум, и особенно универсум культуры в качестве глобального *текста и письма*,

¹⁶ См.: Kosuth J. Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley, Los Angeles, London, 1996. P. 841–847.

уравнивали произведения искусства с остальными предметами и *вещами* цивилизации, перенеся на них археологический термин «*артефакты*» (любые изготовленные человеком предметы) и практически сняв в них эстетический смысл как неактуальный. В пришедших на смену искусству *арт-практиках* и *арт-проектах* *пост-культуры* эстетический критерий, как, собственно, и какие-либо иные критерии, был нивелирован и заменен узкоцоховой конвенциональностью (системой условно принятых определенной группой авторитетных в данной сфере лиц правил игры), формируемой арт-номенклатурой и арт-рынком. Художник утратил свою автономию в качестве уникального *личностного* творца своего произведения. Понятие гения перестало существовать.

В *пост-культуре* художник стал послушным инструментом в руках кураторов, организующих экспозиционные пространства (энвайронменты) и осознающих себя в большей мере *арт-истами*, чем собственно художники, чьими объектами они манипулируют. Художника теперь (хотя этот процесс имеет долгую историю) подмяли под себя многочисленные дельцы от арт-бизнеса — галеристы, арт-дилеры, менеджеры, спонсоры и т. п. Арт-критика сегодня занимается не выявлением какой-то метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или «раскруткой» арт-товара, специфического рыночного продукта — подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к *потреблению* «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого «продукта» техногенной цивилизации. Во второй половине XX в. процесс превращения искусства и арт-продукции в супердоходный бизнес достиг небывалых размеров и главным критерием искусства стала его «товарность», возможность аккумуляции капитала. Понятно, что какая-то часть художников и в *пост-культуре* пытается противостоять глобальной коммерциализации и нивелированию художественной сущности искусства, аннигиляции личности художника и протестует против этого в духе своего времени — созданием,

например, арт-объектов, которые в принципе почти невозможно продать. Это, в частности, направление лэнд-арт, громоздкие объекты концептуалистов, объекты из песка, пыли, утиля, некоторые энвайронменты. Однако и здесь дилеры от искусства часто не выпускают узды правления из своих рук.

Главными в арт-поле *пост*-культуры становятся контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвигание на первый план маргиналистики (второстепенных и третьестепенных аспектов), замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и симулякрами; художественности — интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью; сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмп, снятие ценностных критериев и т. п.

Однако *пост*-культура — это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что теоретически отринув эстетический принцип искусства и предельно размыв его границы, она не стремится уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт. И *эстетическое* постоянно дает о себе знать, прорываясь и у талантливых создателей самых продвинутых арт-практик, и во всей ностальгически-иронической ауре постмодернизма, и в консерватизме, и в массовой культуре, и в новейших видеоклипах и компьютерных виртуальных реальностях, в сетевом дигитальном искусстве. В этом плане можно указать и на «неутилитарный дизайн» — создание подобию утилитарным предметам, сознательно лишенным утилитарных функций и организованным только по художественным законам, или на широко расцветшее благодаря новейшим материалам и технологиям практически тоже неутилитарное направление «высокой моды». Среди существенных характеристик этого «прорыва» эстетического можно назвать *игровой принцип, иронизм, гедонистические интенции, компенсаторные функции*.

Более того, в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Башляр, Батай, Деррида, Делёз, Эко и др.) отчетливо проявляется тенденция к созда-

нию философско-филологических и культурологических текстов по художественно-эстетическим принципам. Сегодняшний философский, филологический, искусствоведческий и даже исторический и археологический дискурсы в своей организации нередко пользуются традиционными художественными принципами, тяготея к художественному тексту или к «*игре в бисер*». В качестве близкого русскому читателю примера можно указать на тексты В. Малявина по китайской культуре — блестящие образцы постмодернистской деконструкции традиционной китайской культуры¹⁷.

Современный мир находится в ситуации глобального переосмысления феномена искусства как на теоретическом уровне, так и в сфере самой арт-практики, при этом кардинальной трансформации подвергаются практически все сущностные с точки зрения классической эстетики основы искусства и в первую очередь его эстетическая ценность. И тем не менее утверждение о смерти искусства как эстетического феномена пока представляется мне преждевременным. Подробнее на всех этих проблемах мы остановимся в последних главах книги.

Итак, в процессе исторического развития искусства в европейско-средиземноморском ареале на протяжении последних нескольких тысячелетий, а также на путях философско-эстетической рефлексии по его поводу сложилось достаточно определенное представление о *феномене искусства*, не утратившее пока своей актуальности. Под ним классическая эстетика понимает уникальную самобытную форму конкретно-чувственного *выражения* невербализуемого эстетического опыта с помощью системы особых *художественных принципов*, методов, приемов. Главная цель искусства — активизация эстетического сознания субъекта восприятия вплоть до достижения им *эстетического наслаждения* (в оптимальных ситуациях — катарсиса), свидетельствующего о выведении духа реципиента в процессе восприятия произведения искусства в миры неутилитарного духовного бытия, на *иные* уровни реальности (или сознания), отличные от уровня обыден-

¹⁷ См.: Малявин В.В. Молния в сердце. М., 1997; Книга мудрых радостей / Сост. В.В. Малявин. М., 1997.

ного бывания, на уровне эстетического (всеобъемлющего) контакта с Универсумом, *достижения духовной гармонии с ним, т. е. реальной полноты бытия*. Наряду с этой *основной и сущностной* функцией искусства, без которой оно не существует как таковое, утрачивает свой метафизический смысл, в различные исторические эпохи, в разных культурах, социальных средах и культурных институциях, в которые были включены и сами художники, произведения искусства выполняли и выполняют и другие, внеэстетические, но иногда очень значимые социально-утилитарные функции — политические, идеологические, сакрально-культовые, нравственно-этические, компенсаторные, развлекательные и т. п., которые на определенных исторических этапах и в определенных социальных ситуациях воспринимались как более значимые, чем собственно эстетические, а иногда и как единственные функции искусства.

Контрольные вопросы

1. В чем видели назначение искусства античные мыслители?
2. По каким принципам в античности классифицировали искусства на «свободные» и «служебные»? Когда и в каком виде была сформулирована концепция «свободных» и «служебных» искусств?
3. Как понимал искусство Плотин?
4. Что нового внесло в понимание искусства христианство?
5. Каковы основные положения теории искусства основных представителей немецкой классической эстетики?
6. В чем состоит эстетический смысл искусства?
7. В каком плане изменилось понимание искусства в *пост-культуре* XX в.?

Дополнительная литература

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
3. Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972.

4. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1975.
5. Шкловский В. Искусство как прием. О теории прозы. М., 1983.
6. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
7. Еремеев А.Ф. Границы искусства. М., 1987.
8. Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996.
9. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
10. Зедльмайр Х. Искусство и истина. М., 1999.
11. Кривцун О.А. Эстетика. М., 2000.
12. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001.
13. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1–2. М., 2001.
14. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003.
15. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.

За многовековой период функционирования искусства в Культуре выработалась целая система принципов, на которых оно основывалось в том или ином культурно-историческом ареале. Классической эстетике удалось выявить главные из них. Здесь мы говорим только о европейско-средиземноморском искусстве в историческом интервале от Древнего Египта до евроамериканского искусства XX в., которое к началу прошлого столетия проникло практически на все континенты. Тем не менее сегодня очевидно, что евроамериканская парадигма художественного мышления и, соответственно, эстетического сознания не распространяется на все мировое искусство. Она недостаточна, например, для понимания и описания традиционных (классических) искусств Востока, доколумбовой Америки, народов черной Африки или Океании. В данной главе, сознавая широкую общезначимость рассматриваемых основных эстетических принципов искусства, я ограничиваю их все-таки полем классической европейской культуры, сложившейся на протяжении последних нескольких тысячелетий и до сих пор актуальной для большей части человечества. Понимая искусство как уникальный феномен конкретно-чувственного выражения некой смысловой реальности, не поддающейся никаким иным формам и способам выражения, эстетика ставит перед собой задачу выявления *специфики* этого выражения, его основных принципов.

12.1. Мимесис

Уже с античности европейская философская мысль достаточно ясно показала, что основу искусства как особой человеческой деятельности составляет *мимесис* —

специфическое и разнообразное *погражание* (хотя это русское слово не является адекватным переводом древнегреческого, поэтому в дальнейшем я чаще, что и принято в эстетике, буду пользоваться греческим термином без перевода). Исходя из того, что все искусства, очень разные по многим своим параметрам, основываются тем не менее на мимесисе, самую сущность этого понятия мыслители античности истолковывали по-разному. Пифагорейцы полагали, что музыка подражает «гармонии небесных сфер»; Демокрит был убежден, что искусство в широком его понимании (как продуктивная творческая деятельность человека) происходит от подражания человека животным (ткачество — от подражания пауку, домостроительство — ласточке, пение — птицам и т. п.). Более подробно теория мимесиса была разработана Платоном и Аристотелем, при этом термин «мимесис» наделялся ими широким спектром значений. Платон считал, что подражание составляет основу всякого творчества. Поэзия, например, может подражать истине и благу, однако обычно искусства ограничиваются подражанием предметам или явлениям материального мира, и в этом Платон усматривал их ограниченность и несовершенство, ибо сами предметы видимого мира он понимал лишь как слабые «тени» (или подражания) мира идей.

Собственно эстетическая концепция мимесиса принадлежит *Аристотелю*. Она включает в себя и адекватное *отображение* действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»), и деятельность творческого *воображения* (изображение их такими, «как о них говорят и думают»), и *идеализацию* действительности (изображение их такими, «какими они должны быть»). В зависимости от творческой задачи художник может сознательно или идеализировать, возвысить своих героев (как поступает трагический поэт), или представить их в смешном и неприглядном виде (что присуще авторам комедий), или изобразить их в обычном виде. Цель мимесиса в искусстве, по Аристотелю, — *приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия* от воспроизведения, созерцания и познания предмета. Неоплатоник Плотин, углубляя идеи Платона, усматривал смысл искусств в *погражании* не внешнему виду, но самим *визуальным идеям*,

или идеальным иконическим прообразам (*эйдосам*), видимых предметов, т. е. в выражении их сущностных (= прекрасных в его эстетике) изначальных оснований.

Художники античности чаще всего ориентировались на один из указанных аспектов понимания мимесиса. Так, в древнегреческой теории и практике изобразительных искусств господствовала тенденция к созданию иллюзорных изображений (например, знаменитая бронзовая «Телка» Мирона, завидев которую, по утверждению древних авторов, быки мычали от вожделения; или изображение винограда художником Зевксидом, клевать который, согласно легенде, слетались птицы). Составить представление о них помогают, например, поздние образцы подобной живописи, сохранившиеся на стенах домов засыпанного в древности пеплом Везувия римского города Помпеи. В целом же для эллинского изобразительного искусства характерно имплицитное понимание мимесиса как *идеализаторского принципа* искусства, т. е. внесознательное следование той концепции изображения визуальных идеальных прообразов, или эйдосов, вещей и явлений, которую только в период позднего эллинизма вербально зафиксировал Плотин. Впоследствии этой тенденции придерживались художники и теоретики искусства Возрождения и классицизма (вплоть до К. Брюллова и А. Иванова в русской живописи). В Средние века миметическая концепция искусства характерна для западноевропейской живописи и скульптуры, а в Византии господствует ее специфическая разновидность — *символическое* изображение; сам термин «мимесис» наполняется в Византии новым содержанием. У Псевдо-Дионисия Ареопагита, например, «неподражаемым подражанием» назван символический образ, «по контрасту» (как бы от противного, подражание наоборот) обозначающий умонепостигаемый архетип.

В поствозрожденческой (новоевропейской) эстетике концепция мимесиса влилась в контекст «теории подражания», которая на разных этапах истории эстетики и в различных школах, направлениях, течениях понимала «подражание» (или мимесис) часто в самых разных смыслах (нередко — в диаметрально противоположных), восходящих тем не менее к широкому антично-средневековому семантическому спектру:

от иллюзорно-фотографического подражания видимым формам материальных предметов и жизненных ситуаций (*натурализм, фотореализм*) через условно обобщенное выражение *типических* образов, характеров, действий обыденной жизни (*реализм* в различных его формах) до «подражания» неким изначальным идеальным принципам, идеям, архетипам, недоступным непосредственному чувственному восприятию (*романтизм, символизм*, некоторые направления авангардного искусства XX в.).

В целом в визуальных искусствах и отчасти в словесных (вся классическая литература и поэзия) с древнейших времен до начала XX в. миметический принцип был господствующим, ибо *магия подражания* — создания копии, подобия, визуального двойника, отображения скоропреходящих материальных предметов и явлений (или их идей), стремление к преодолению времени путем увековечивания облика (реального или идеального) вещей или каких-либо событий, действий и т. п. в более прочных чувственно воспринимаемых материалах искусства генетически присуща человеку. Только с появлением фотографии, а затем кино, телевидения, видео она стала ослабевать, и большинство направлений авангардного и модернистского искусства XX в. сознательно отказываются от миметического принципа в элитарных визуальных искусствах. В своем упрощенно-подражательном модусе он сохраняется только в массовом искусстве и в консервативно-коммерческой продукции.

В наиболее «продвинутых» арт-практиках XX в. мимесис часто вытесняется конкретной презентацией самой вещи (а не ее подобия или образа) и активизацией ее реальной энергетики в контексте специально созданного арт-пространства или конструируются *симулякры* — псевдо-подобия, не имеющие прототипов ни на каком уровне бытия или экзистенции. И здесь же нарастает ностальгия по иллюзорным подражаниям. В результате в самых современных арт-проектах все большее место начинают занимать фотография (особенно старая), документальные кино- и видеообразы, документальные репортажи и фонозаписи. *На сегодня достаточно очевидно, что мимесис является неотъемлемой потребностью человеческой деятельности*

и в принципе не может быть исключен из эстетического опыта человека, какие бы исторические трансформации он ни претерпевал. Он остается сущностным принципом искусства, хотя в XX в. его диапазон значительно расширился: от презентации самой вещи (начиная с реди-мейдов Дюшана) в качестве произведения искусства (мимесис только за счет изменения контекста функционирования вещи с обыденного на художественно-экспозиционный) до симулякра — сознательного художественного «обмана» реципиента (ироническая игра) в постмодернизме путем презентации в качестве «подражания» некоего «образа», в принципе не имеющего никакого прообраза, т. е. объекта подражания. В обоих случаях принцип мимесиса практически выводится за свои смысловые границы, свидетельствуя о завершении периода классической эстетики и классического (= миметического) искусства.

Столь существенные трансформации в самом принципе миметического отношения искусства к действительности (что бы мы ни понимали под этим термином) в XX в., а также активное развитие антропологии, в том числе и в ее философском модусе, возбудили в XX в. повышенный интерес к проблеме мимесиса у мыслителей и ученых самой разной ориентации. Она далеко вышла за рамки собственно эстетики¹, однако и внеэстетические исследования косвенно помогают высветить какие-то новые грани этой фундаментальной проблемы.

В середине XX в. появилось исследование известного немецкого филолога Э. Ауэрбаха «Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе» (1946). В нем как бы неявно подводился некий итог классическому пониманию мимесиса как сущностного принципа средиземноморско-европейского художественного мышления. На примере гомеровских и ветхозаветных текстов автор выявляет два существенно отличающихся друг от друга типа миметическо-

¹ Краткое резюме современных внеэстетических смыслов мимесиса см.: *Погорога В.А.* Мимесис // Новая философская энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 571–573; *Он же.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский. М., 2006.

го отношения (которые Ауэрбах называет «стилями») и показывает их основополагающее воздействие на изображение действительности во всей последующей европейской литературе от раннесредневековой до Пруста и Джойса.

«Один — описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человеческого проблемного. Второй — выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования, претензии на всемирно-историческое значение, разработка представления об историческом становлении и углубление проблемных аспектов»².

Оставаясь практически в рамках классической эстетики, Ауэрбах делает знаковый шаг в методологии, имевший принципиальные последствия для современной эстетики и гуманитарной науки в целом. Он распространяет традиционное для новоевропейской эстетической традиции понимание *художественного текста* (т. е. текста, *обладающего определенной поэтикой*) практически на все библейские тексты, что позволило ему в новом свете увидеть историю европейской литературы, а его последователям — вообще уравнивать все тексты культуры, выведя из рассмотрения такой параметр как *художественность* текста, т. е. отказавшись от эстетического измерения текста вообще. Этот поворот вряд ли предвидел сам Ауэрбах, работавший только с высокохудожественными текстами, или с текстами «высокого стиля», по его выражению.

Принципиально иное понимание мимесиса дает в своей «Эстетической теории» Т. Адорно. Он убежден, что миметическое отношение лежит в основе любого произведения искусства как некое «до-духовное явление», противоположное духу, но воспаляющее его. Мимесис в искусстве сохраняет какие-то глубинные

² Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе. М., 1976. С. 44.

архаические антропные пласты, на основе которых и в оппозиции к которым дух или технологическая рациональность и создают истинное произведение искусства, отвечающее неким «принципам эстетической законности». Хорошо зная состояние послевоенного искусства, в котором преобладали авангардно-модернистские, как правило, далекие от прямого изоморфизма тенденции, Адорно тем не менее стремится и в них усмотреть действие принципа мимесиса. И суть его он видит уже не в той или иной степени изоморфизма, но в соответствии произведения внутреннему эстетическому закону, который сводится к тому, что «произведение уподобляется своему собственному идеалу — ни в коем случае не идеалу художника. Мимесис произведения искусства — это сходство с самим собой»³. В этом смысле абстрактные полотна Кандинского и Малевича можно и должно называть миметическими. Эта позиция уже настолько размывает смысл классического понятия мимесиса, что практически ведет (и уже привело многих авторов последней трети XX в.) вообще к отказу от этой категории в эстетике и в теории искусства.

Аннигиляции эстетического смысла мимесиса способствует и современное широкое антрополого-структуралистское и постструктуралистское понимание мимесиса. Известные мыслители-постмодернисты (В. Беньямин, Ж. Деррида и др.), а вслед за ними и русский философ В. Подорога энергично выводят мимесис из традиционного эстетического контекста. Миметическое отношение к миру рассматривается ими как изначальное фундаментальное человеческое качество, существовавшее в древности глобальной ориентации и действованию человека в мире. Постепенно оно было подавлено цивилизационным процессом и сохранилось непосредственно только в искусстве, а в зашифрованном виде во всей совокупности текстов культуры. Согласно Ж. Деррида (егоopus «Economimesis» — 1975), любой текст является своеобразным амбивалентным «двойником» того, что ему предшествовало, сохраняет «следы» своих создателей, и в этом смысле он миметичен. Дискурсивному пониманию текста предшествует миметическая игра с ним, предполагающая

³ Адорно Т.В. Эстетическая теория. С. 153.

одновременное раскрытие, разоблачение и сокрытие, присутствие чего-то и отсутствие, образную многоуровневую продуктивность и постоянное ускользание от какого-либо образа. Такие глобальные понятия философии Деррида как «различАние» и *деконструкция* (о них подробнее в гл. 15) теснейшим образом связаны с его пониманием миметического отношения, миметической игры смыслами. Однако все это уже далеко выходит за рамки классического понимания мимесиса в его эстетической ипостаси.

Сущность миметического искусства в его классическом понимании составляет *изоморфное* (сохраняющее определенное *подобие* форм) *отображение*, или — *выражение в образах*. Искусство — это *образное*, т. е. принципиально невербализуемое (адекватно не передаваемое в речевых словесных конструкциях, или формально-логическим дискурсом) выражение некой смысловой реальности. Отсюда *художественный образ* — основная и наиболее общая форма выражения в искусстве, или основной способ художественного мышления, бытия произведения искусства. *Мимесис* в искусстве наиболее полно осуществляется с помощью *художественных образов, в художественных образах*.

12.2. Художественный образ

Одной из главных, сущностных характеристик искусства в европейской культуре стало понимание его и связанного с ним художественного мышления как развитой многоуровневой образной системы. Именно *образ* принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического, дискурсивного мышления, от иных форм выражения.

Образ вообще — это некая субъективная духовно-психическая (духовно-душевная) реальность, возникающая во внутреннем мире человека в акте восприятия им любой реальности, в процессе контакта с внешним миром в первую очередь, хотя существуют, естественно, и образы фантазии, воображения, сновидений, галлюцинаций и т. п., отображающие субъективные (внутренние) реальности. В самом широком общепhilosophическом плане образ — субъективная копия объек-

тивной реальности. *Художественный же образ* — это образ, связанный с искусством, являющийся его целью и основой, сущностным ядром произведения искусства. Это *специально создаваемый* в процессе особой творческой деятельности по специфическим (хотя, как правило, и неписаным, не поддающимся описанию и формализации) законам субъектом искусства — художником, — феномен, обладающий уникальной природой. В дальнейшем речь будет идти только о *художественном образе*, поэтому для краткости я называю его здесь часто просто *образом*.

В истории эстетики первым в близком к современному виде проблему образа поставил Гегель, анализируя поэтическое искусство, и наметил основное направление его понимания и изучения. В образе и образности он видел специфику искусства вообще, и поэтического в частности. «В целом, — писал Гегель, — мы можем обозначить поэтическое представление как представление *образное*, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность, не случайное существование, а такое явление, в котором непосредственно через само внешнее и его индивидуальность мы в нераздельном единстве с ним познаем субстанциальное, а тем самым перед нами оказывается во внутреннем мире представления в качестве одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие. В этом отношении существует большое различие между тем, что дает нам образное представление и что становится нам ясным благодаря иным способам выражения»⁴.

Специфика и преимущество образа, по Гегелю, состоят в том, что он в отличие от абстрактного словесного обозначения предмета или события, апеллирующего к рассудочному сознанию, представляет нашему *внутреннему видению* предмет в *полноте* его реальной конкретно-чувственной презентности и сущностной субстанциальности. Гегель поясняет это простым примером. Когда мы говорим или читаем слова «солнце» и «утро», нам ясно, о чем идет речь, но ни солнце, ни утро не возникают перед нашим взором в их реальном виде. А если фактически то же самое поэт (Гомер) выражает

⁴ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 384—385.

словами: «Встала из мрака молодая, с перстами пурпурными Эос», то нам дается нечто большее, чем простое понимание восхода солнца. Место абстрактного понимания замещается «реальной определенностью», и нашему внутреннему взору предстает целостная картина утренней зари в единстве ее рационального (понятийного) содержания и конкретной визуальной явленности.

Существенным поэтому в образе Гегелю представляется интерес поэта к внешней стороне предмета под углом зрения поиска *высвеченности* в ней его «сути». В этом плане он различал образы «в собственном смысле» и образы «в несобственном» смысле. К первым немецкий философ относил более или менее прямое, непосредственное, мы бы теперь сказали — изоморфное, изображение (буквальное описание) внешности предмета, а ко вторым — опосредствованное, переносное изображение одного предмета через другой. В этот разряд образов у него попадают метафоры, сравнения, всевозможные фигуры речи. Особое значение Гегель уделял фантазии в создании поэтических образов. Этот круг идей автора монументальной «Эстетики» и составил фундамент эстетического понимания образа в искусстве, претерпевая на тех или иных этапах развития эстетической мысли определенные преобразования, дополнения, изменения, а иногда и полное отрицание.

В результате относительно длительного исторического развития (по крайней мере со времен Гегеля) на сегодня в эстетике сложилось достаточно полное, полисемантическое и многоуровневое представление об образе и образной природе искусства.

Под *художественным образом* понимается *органическая духовно-эстетическая целостность, выражающая, презентующая некую реальность в могущем большего или меньшего изоморфизма (погодия формы) и реализующаяся (становящаяся, имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире. Фактически это нечто близкое к «эстетическому предмету» Ингардена (см. гл. 3.5).*

Именно в *так* понимаемом образе полно раскрывается и реально функционирует некий уникальный

художественный космос, свернутый (воплощенный) художником в акте создания произведения искусства в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т. п.) чувственно воспринимаемую реальность и развернувшийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия. Образ во всей его полноте и целостности — это динамический феномен, сложный процесс художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно-эстетического пространства. Он предполагает наличие объективной или субъективной *реальности*, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного *отображения*. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность самого чувственно воспринимаемого *произведения*. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (прообраза, первообраза, как иногда говорят в эстетике) и реальности произведения искусства («вторичного», материализованного, чувственно воспринимаемого формо-образа). Возникает *конечный* (уже фактически третий) *образ*, принципиально не поддающийся вербализации, как правило, достаточно далекий от первых двух, но сохраняющий тем не менее нечто (в этом суть *изоморфизма* и самого принципа *отображения*) присущее им и объединяющее их в единой системе *образного* выражения, или художественного отображения. Именно этот третий образ, возникший на основе первых двух и как бы втянувшийся, вобравший их в себя, и является в прямом смысле слова полновесным *художественным образом данного произведения искусства*, и в процессе его разворачивания (становления) и может осуществиться реальный контакт (собственно окончательный этап *эстетического акта* восприятия произведения искусства) субъекта с Универсумом или даже с его Первопричиной (как при созерцании, например, иконы) в уникальном, присущем только данному образу модусе.

Фигурирующий в определении образа принцип *изоморфизма*, некоего подобия формы, как сущност-

ный принцип любого *отображения*, в искусстве имеет очень широкие смысловые пределы. В общем случае речь идет о том, что образ сохраняет в себе некоторые черты, присущие *форме*, как правило, чувственно воспринимаемой, объекта, явления, ситуации, давших толчок творческому процессу отображения. Наиболее очевиден этот принцип в визуальных искусствах и литературе, работающих с так или иначе трансформируемой материальной, обычно визуально воспринимаемой действительностью. Однако в таких видах искусства, как архитектура, музыка, декоративное искусство или абстрактная живопись, не имеющих чувственно воспринимаемого прообраза, изоморфизм сводится к *подобию (адекватности) формы произведения самой себе*, т. е. к созданию некоей целостной, чувственно воспринимаемой замкнутой в себе самодостаточной структуры, порождающей одновременно и образ и его прообраз (первообраз).

Этот вроде бы парадоксальный факт относится к сущностным законам искусства вообще и художественного образа в частности. По крупному счету *любой образ искусства в глубинном смысле содержит свой прообраз (первообраз) в себе*, является антиномическим единством образа и прообраза. Тот же изоморфизм (изоморфизм внешних визуальных структур, например), который мы наблюдаем в подавляющем большинстве произведений классического искусства, в какой-то мере является именно формальным, внешним изоморфизмом. Однако именно ему обязаны своим происхождением понятия образа и отображения, и мы не можем и не имеем права сбрасывать его первичный смысл со счетов, говоря о художественном образе.

Из всего сказанного хорошо видно, что конечный («третий») образ, или собственно *целостный художественный образ*, возникший в процессе эстетического восприятия всего произведения, — назовем его *макрообразом*, — во-первых, имеет яркую субъективную окраску, зависящую от ситуации восприятия (состояния внутреннего мира реципиента в момент восприятия, по меньшей мере), и, во-вторых, представляет собой сложную многоуровневую образную систему, складывающуюся из многих частных образов и подобразов.

На некоторые имеет смысл хотя бы указать здесь, т. к. нередко именно какой-либо (какие-либо) из них и принимается (-ются) за собственно художественный образ данного произведения.

Детальное изучение этих образов скорее относится к компетенции конкретных наук об искусстве (психологии искусства, искусствознания, литературоведения и т. п.), чем к собственно эстетике. Однако в связи с тем, что эти дисциплины пока не уделяют им должного внимания, а в исторической перспективе и сами имеют тенденцию к превращению в подразделы конкретной эстетики, то эстетика обязана и им уделять определенное внимание.

Образная система макрообраза многомерна и полисемантическая, и в каждом из ее измерений можно обнаружить свои подсистемы образов. Возьмем, например, процессуальную реальность «творчество-восприятие». Любое произведение начинается с художника, точнее, с некоего замысла, который возникает у него перед началом работы и реализуется и конкретизируется в процессе творчества по мере работы над произведением. Этот первоначальный, как правило, еще достаточно смутный замысел нередко уже называют образом, что не совсем точно, но может быть понято в качестве некоего духовно-эмоционального эскиза будущего образа. В процессе создания произведения, в котором участвуют, с одной стороны, все духовно-душевные силы художника, а с другой — техническая система его навыков обращения с конкретным материалом, из которого, на основе которого создается произведение (камень, глина, краски, карандаш и бумага, звуки, слова, актеры театра и т. п. — короче, весь арсенал изобразительно-выразительных средств данного вида или жанра искусства), изначальный образ (= замысел) существенно меняется. Часто от первоначального образно-смыслового эскиза ничего не остается. Он выполняет только роль первого побудительного импульса для достаточно спонтанного и своенравного образотворческого процесса.

Возникшее произведение искусства тоже и уже с большим основанием, хотя и в какой-то мере тоже метафорически, называют образом, обладающим, в свою очередь, целым рядом образных уровней, или

под-образов — образов более локального характера. Произведение в целом является конкретно-чувственным воплощенным в материале данного вида искусства *образом* духовного объективно-субъективного уникального мира, в котором жил художник в процессе создания данного произведения. Этот образ представляет собой совокупность изобразительно-выразительных единиц данного вида искусства, являющую собой структурную, композиционную, смысловую целостность, т. е. объективно существующее и чувственно воспринимаемое любым человеком произведение искусства (картину, архитектурное сооружение, роман, стихотворение, симфонию, кинофильм и т. п.).

Внутри этого свернутого образа-произведения мы с помощью искусствоведческого (или литературоведческого для словесных искусств) анализа можем также обнаружить целый ряд более мелких (в эстетическом плане, но значимых с искусствоведческой точки зрения) образов, определяемых изобразительно-выразительным строем данного вида искусства. Для классификации образов этого уровня существенна, в частности, степень изоморфизма. Чем выше уровень изоморфизма, тем образ в своей изобразительно-выразительной модальности ближе к внешней форме изображаемого фрагмента действительности, тем более он «литературен», т. е. поддается словесному описанию и вызывает соответствующие «картинные» представления у реципиента. Например, полотно исторического жанра, классический пейзаж, реалистический рассказ и т. п. При этом не столь даже важно идет ли речь о собственно изобразительно-визуальных искусствах (живописи, театре, кино) или о музыке и литературе. При достаточно высокой степени изоморфизма «картинные» образы или представления возникают на любой художественной основе. И они далеко не всегда способствуют органическому становлению собственно художественного образа (макрообраза) целого произведения. Нередко именно этот (условно говоря, искусствоведческий) уровень образности оказывается ориентированным на внеэстетические цели (социальные, политические, религиозные и др.), и именно благодаря ему произведение приобретает социальную значимость у реципиентов своего времени.

Однако в идеальном плане эти, как и вообще все возможные в конкретном произведении, образы органично входят в структуру общего художественного макрообраза, наполняя его уникальным, присущим только данному произведению художественным смыслом. Более того, без них макрообраз просто не может возникнуть (состояться), а при художественной непроработанности даже одного из них сила макрообраза существенно уменьшается или вообще исчезает. Чаще всего в подобной ситуации он просто не актуализуется, а реципиент имеет дело как бы с отдельными его фрагментами, возникающими на основе удавшихся художнику образных элементов произведения. Например, для литературы говорят о сюжете, как об *образе* некой жизненной (реальной, вероятностной, фантастической и т. п.) ситуации, об *образах* конкретных героев данного произведения (образы Печорина, Фауста, Раскольникова и т. п.), об *образе* природы в конкретных описаниях, о метафорах, гиперболах, притчах (все это образные единицы произведения, его микрообразы) и т. д. Одни из этих образов могут лучше получиться у писателя, другие менее удачно. Однако целостный художественный образ произведения возникает только при достаточно совершенном решении всех образных структур произведения, всех его образов, подобразов, микрообразов и создании на их основе *органически целостного* произведения искусства. Только тогда мы чувствуем, что в этом произведении нельзя ничего ни убавить, ни прибавить, ни изменить, приобщаемся с его помощью к высшему эстетическому опыту и считаем такое произведение классическим, выдающимся или даже шедевром, каковым оно, по существу, и является.

Все сказанное в сущности своей относится к любому виду искусства: к живописи, театру, кино, музыке, архитектуре, литературе и т. д. И хотя в ряде из них, более абстрактных (с меньшей степенью изоморфизма), типа архитектуры, инструментальной музыки, беспредметной живописи, образы менее всего поддаются выявлению и конкретной вербализации, тем не менее и там можно говорить о выразительных *образных* структурах. Например, в связи с какой-нибудь совершенно абстрактной «Композицией» Кандинского, где полностью отсутствуют визуально-предметный изоморфизм,

мы можем говорить о композиционном *образе*, основанном на структурной организации цветоформ, цветовых отношений, равновесии или диссонансе цветовых масс и т. п.

Наконец в акте восприятия произведения искусства (который, кстати, начинает реализовываться уже в процессе творчества, когда художник выступает первым и предельно активным реципиентом своего возникающего произведения, корректирующим образ по мере его становления) происходит реализация, как уже сказано, главного синтетического макрообраза данного произведения, ради которого оно, собственно, и было явлено в бытие, обрело статус художественной реальности, или художественной «истины». В духовно-душевном мире субъекта восприятия возникает конкретная *идеальная реальность* (нечто близкое к «эстетическому предмету» Ингардена), в которой все сопряжено, сплавлено в органическую целостность, нет ничего лишнего и не ощущается никакого изъяна или недостатка. Даже существующие в конкретном произведении мелкие «изъяны» и «недоработки» (представляющиеся таковыми аналитическому разуму, но не являющиеся ими для художественного мышления) типа отсутствия уха у младенца в «Мадонне Литта» Леонардо не мешают становлению этой идеальной реальности. Она одновременно принадлежит *данному субъекту* (и только ему, ибо у другого субъекта будет уже иная реальность, иной образ на основе того же произведения искусства), *произведению искусства* (возникает только на основе данного конкретного произведения) и *Универсуму в целом*, ибо *реально* приобщает реципиента в процессе восприятия (т. е. *бытия данной реальности*, данного образа) к *полноте бытия*.

Традиционная эстетика описывает это *высшее событие искусства* (или его цель, главное назначение и т. п.) по-разному, но смысл остается одним и тем же: постижение истины бытия, сущности данного произведения, сущности изображаемого явления или предмета; явление истины, становление истины, постижение идеи, эйдоса; созерцание красоты бытия, приобщение к идеальной красоте; катарсис, экстаз, озарение и т. д. и т. п. Конечный этап восприятия произведения

искусства *переживается* и *осознается* как некий *прорыв* (и таковым он метафизически и является) субъекта восприятия на какие-то неизвестные ему уровни реальности, сопровождающийся ощущением полноты бытия, необычной легкости, вознесенности, духовной радости, обретением особой энергии.

Для этого высшего, конечного уровня эстетического восприятия произведения (равно становления, бытия *макрообраза*) в принципе уже не важно, каковы конкретное, интеллектуально воспринимаемое «содержание» (о собственно *художественном содержании* искусства см. ниже) произведения (его поверхностные литературно-утилитарный или внешне-визуальный уровни), конкретные образные подструктуры и микроструктуры или первичные зрительные, слуховые образы психики и т. п. Все возникающие в связи с ними эмоционально-интеллектуальные состояния и переживания, которые многими реципиентами и принимаются за главную цель произведения, остаются где-то позади; они фактически только готовят внутренний мир эстетически развитого реципиента к последней и высшей ступени восприятия — становлению макрообраза, явлению и реализации вербально неопишущего *художественного символа*, с помощью которого только и осуществляется скачок сознания от бывания к бытию, открывается заветная дверь к контакту с Универсумом, к переходу в состояние полноты бытия — главной цели эстетического акта.

Художественный образ переводит реципиента с уровня обыденного языкового (вербального языка) дискурсивного мышления на более высокий уровень неконцептуального эстетического сознания, эстетического видения, которому доступно *целостное узрение* каких-то глубинных сущностных основ и изображаемой (выражаемой) реальности, и бытия в целом, не поддающихся дискурсивной вербализации и разумно-рассудочному осмыслению. Художественный образ — это *эстетически трансформированный* (преображенный) реликт древнего архаического, утраченного в процессе культурно-цивилизационного развития человека додискурсивного сознания и, одновременно, — образ, указывающий возможное направление эволюции (скачка) современного состояния сознания, практиче-

ски исчерпавшего возможности формально-логического дискурса, вербального языка.

Понятно, что для полной и сущностной реализации художественного образа (макрообраза) важно и значимо, чтобы произведение было организовано исключительно по неписаным, но хорошо ощущаемым эстетически развитым вкусом художественно-эстетическим законам, без каких-либо их нарушений, недоработок в какой-либо, даже незначительной части, т. е. полностью отвечало чувству «внутренней необходимости» (по Кандинскому). Было идеально совершенным или почти шедевром. Ясно, что за всю обозримую историю в средиземноморско-европейском ареале было создано не так уж и много подобных произведений. Все сохранившиеся из них хорошо известны и составляют золотой фонд художественной и литературной классики. К нему принадлежат не только великие шедевры, но и произведения высокого художественного уровня. Остальное бесчисленное множество добротных произведений искусства, создающее художественное поле вокруг классики, ее художественно значимый фон, фактически не обладает объективной возможностью вывести реципиента на высший уровень эстетического опыта. Они выполняют иные и, может быть, не менее важные функции удовлетворения эстетических запросов большей части образованного населения данного ареала, воспитания эстетических вкусов, развития художественного чутья, подготовки наиболее эстетически одаренных субъектов к восприятию более совершенных произведений и художественных шедевров во всей их эстетической полноте, т. е. к выходу на высший уровень эстетического опыта.

Здесь напрашивается закономерный вопрос: а о чем же тогда свидетельствуют эстетическое удовольствие, радость при восприятии не только классических шедевров, но нередко и средних произведений искусства? Ведь каждый из нас испытывал и испытывает это на своем опыте практически регулярно и даже в обыденной жизни (при взгляде, например, на современный спортивный автомобиль или художественно выполненный плакат). Даже без специального экскурса в психологию очевидно, что существует множество уровней эстетического удовольствия от тихой радос-

ти при вслушивании в птичий гомон в весеннем лесу до высшего, переполняющего и затопляющего всего тебя неопишуемого наслаждения при прослушивании Мессы си минор Баха или созерцании «Троицы» Андрея Рублева. В случае восприятия шедевров искусства, повторюсь, эстетически подготовленный реципиент достигает вершин эстетического опыта, высших ступеней гармонии с Универсумом и максимально возможной для человека полноты бытия, а в первом случае он ощущает только легкое, но уже доставляющее радость прикосновение к этой где-то существующей, но еще не охватившей его полноте, ощущает реальность чего-то иного, необыденного, манящего за незатейливым щелчком птиц или за какой-нибудь популярной, добротной сделанной эстрадной песенкой. Радость доставляет уже *намек* на нечто более высокое и в принципе достижимое на путях эстетического опыта.

Для иллюстрации сказанного обращусь к примеру. Возьмем хотя бы известную картину «Подсолнухи» Ван Гога (1888, Мюнхен, Новая пинакотекa), изображающую букет подсолнухов. На «литературно»-предметном изобразительном уровне мы и видим на полотне только букет подсолнухов в керамической вазе, стоящей на столе на фоне зеленоватой стены. Здесь есть и визуальный образ вазы, и образ букета подсолнухов, и очень разные образы каждого из 12 цветов, которые все могут быть достаточно подробно описаны словами (их положение, форма, цветовой строй, степень зрелости, у некоторых даже количество лепестков). Тем не менее эти описания еще не будут иметь прямого отношения ни к целостному художественному образу каждого изображенного предмета (можно говорить и о таких образах), ни тем более к художественному образу (макрообразу) всего произведения. Последний складывается в духовно-душевном мире зрителя на основе такого множества визуальных элементов картины, составляющих органическую (можно сказать и гармоническую) целостность, и массы всевозможных субъективных импульсов (ассоциативных, памяти, художественного опыта зрителя, его знаний, его настроения в момент восприятия и т. п.), что все это не поддается никакому интеллектуальному учету или описанию.

Понятно, что *конкретно* воплощенные на полотне визуальные образы подсолнухов в вазе играют здесь

существенную роль некоего мощного первоначально-го смыслового импульса, дающего направление и характер развитию собственно художественного образа. Однако если перед нами действительно настоящее в высшем смысле слова произведение искусства, как данные «Подсолнухи», то вся масса объективных (идущих от картины) и возникших в связи с ними и на их основе субъективных импульсов формирует в духовном мире зрителя такую целостную реальность, такой визуально-духовный образ, который возбуждает мощный взрыв чувств, доставляет ничем непередаваемую радость, возносит на уровень такой реально ощущаемой и переживаемой полноты бытия, какой человек никогда не достигает в обыденной (вне эстетического опыта) жизни. Более того, он не достигнет этого (если он не сам Ван Гог) и созерцая подобный букет настоящих подсолнухов в аналогичной вазе.

Такова эстетическая реальность, факт истинного бытия *художественного образа* как сущностной основы искусства. Любого искусства, если оно организует свои произведения по неписанным, бесконечно разнообразным, но реально существующим художественным законам.

12.3. Художественный символ

Сущностным ядром художественного образа, на что уже вскользь указывалось, является *художественный символ*. Внутри образа он представляет собой ту трудно вычлениваемую на аналитическом уровне глубинную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства. Например, в упоминавшихся «Подсолнухах» Ван Гога собственно художественный образ прежде всего формируется вокруг визуального изображения букета подсолнухов в керамической вазе, и для большинства зрителей его (образа) развитие может остановиться на экспрессивном *визуальном образе* этого букета, вызывающем определенную, достаточно сильную эмоционально-эстетическую реакцию. На более же глубоком уровне художественного восприятия у реципиентов с разви-

той или обостренной художественно-эстетической чувствительностью этот первичный «картинный» образ начинает с помощью чисто художественных выразительных средств живописи (цветоформных гармоний и диссонансов, игры форм, фактуры, ассоциативных ходов, медитативных прорывов и т. п.) разворачиваться в художественный символ, который совершенно не поддается вербальному описанию, но именно он открывает «ворота» духу зрителя в некие *иные* реальности, *полностью* реализуя *событие эстетического восприятия* данной картины, полноценное *эстетическое созерцание*.

Символ как глубинное завершение/совершение образа, его сущностное художественно-эстетическое (невербализуемое!) *содержание* свидетельствует о высокой значимости (ценности) произведения, высоком таланте или даже гениальности создавшего его мастера. Бесчисленные произведения искусства среднего (хотя и добротного) уровня, как правило, обладают (в указанном выше смысле, т. е. *иницируют становление*) только более или менее целостным художественным образом или даже совокупностью промежуточных образов, но не символом. Они и не выводят реципиента на высшие уровни духовной реальности, но ограничиваются какими-то промежуточными (и бесчисленными), на что уже указывалось, ступенями к ним — в том числе эмоционально-психологическими и даже физиологическими уровнями психики реципиента. Практически большая часть произведений реалистического и натуралистического направлений, жанры комедии, оперетты, все массовое искусство находятся на этих ступенях художественно-эстетической содержательности — обладают художественной образностью того или иного уровня, но лишены художественного символизма. Он характерен только для *высокого* искусства любого вида и *сакрально-культурных* произведений *высокого* художественного качества. Именно такие произведения, как правило, составляют фонд мировой художественной *классики*, т. е. являются актуальными для человечества в достаточно широких хронологическом и пространственном диапазонах.

Наряду с тем, что символ составляет сущностную основу любого высокого художественного образа (мак-

рообраза), иногда он как бы выходит за его пределы, полностью поглощает образ. В мировом искусстве существуют целые классы произведений (а иногда и целые огромные эпохи — например, искусство Древнего Египта), в которых художественный образ практически возведен до символического. Абсолютными образцами такого искусства являются готическая архитектура, византийско-русская икона периода ее расцвета (XIV — XV вв. для Руси) или музыка Баха. Можно назвать и много конкретных произведений искусства из всех его видов и периодов истории, в которых господствует *символический художественный образ*, или *художественный символ*. Такие произведения называют символическими в эстетическом смысле. Именно их пытались сознательно создавать художники-символисты XIX—XX вв., и это иногда (достаточно редко, точнее) им удавалось. Здесь символ (в смысле символического произведения) предстает в конкретно оформленной, чувственно воспринимаемой реальности, более направленно, чем образ, отсылающей реципиента к духовной реальности в процессе неутилитарного, духовно активного созерцания произведения — эстетического созерцания. В акте эстетической коммуникации с символическим произведением возникает уникальная сверхплотная образно-смысловая субстанция эстетического бытия-сознания, имеющая интенцию к разворачиванию в иную реальность, в целостный духовный космос, в принципиально невербализуемое многоуровневое смысловое пространство, свое для каждого реципиента поле смыслов, погружение в которое доставляет ему эстетическое наслаждение, духовную радость, чувство удивительствия от ощущения глубинного неслиянного слияния с этим полем, растворения в нем при сохранении личностного самосознания и интеллектуальной дистанции.

Наряду с этим *главным художественным символом*, который составляет духовную сущность художественного образа и смысл которого заключается в выведении реципиента на четвертую (высшую) фазу эстетического восприятия, — я бы назвал его здесь *Символом* с прописной буквы, и о нем шла речь выше, — в произведении искусства, особенно в специально символическом искусстве, существуют и более локальные сим-

волы. Они, как правило, раскрываются на третьей фазе эстетического восприятия, т. е. работают на уровне художественной образности, составляют совокупность образно-символической ткани произведения искусства. В отличие от образов эти символы больше тяготеют к рациональной герменевтике (*рецептивной герменевтике*, о которой шла речь в гл. 3.6), т. е. воспринимаются не просто интуитивно-эйдетически, как образы, но требуют определенной интеллектуальной расшифровки. Они характерны, как правило, для осознано построенных символических произведений, специально рассчитаны на эйдетически-интеллектуальное восприятие. Таких символов много, например, в творчестве Эрнста Теодора Амадея Гофмана, Мориса Метерлинка, Андрея Белого, Франца Кафки. Вспомним хотя бы его «Превращение», в котором превращение героя в огромное насекомое являет нам акт такой символизации, требует от реципиента интеллектуальных поисков смысла этого символа. Этот же уровень символизации характерен и для его «Процесса», «Замка».

Такие символы в поле художественно-семиотической иерархии находятся где-то между более или менее изоморфными образами и знаками. Отличие их наблюдается в степенях изоморфизма и семантической свободы, в ориентации на различные уровни восприятия реципиента, в уровне духовно-эстетической энергетики. Степень изоморфизма касается в основном внешней формы соответствующих выразительных структур и убывает от миметического (в узком смысле термина «мимесис») образа (здесь она достигает высшего предела в том, что обозначается как *погобие*) через художественный символ (только намеки на изоморфизм) к условному знаку, который, как правило, вообще лишен чувственно воспринимаемого изоморфизма в отношении обозначаемого.

Степень семантической свободы наиболее высокая у символа и определяется во многом неким «тождеством» (Шеллинг), «равновесием» (Лосев) «идеи» (в данном случае художественной, невербализуемой) и внешнего облика символа. В знаке и образе она ниже, ибо в знаке (= в философском символе, а на уровне искусства — в тождественной знаку по функциям *аллегории*) она существенно ограничена отвлеченной,

абстрактной идеей, преобладающей над образом, а в художественном образе — наоборот. Другими словами в знаке (равно аллегории) рассудочная идея (конвенция, концепт), а в образах (классического) искусства достаточно высокая степень изоморфизма с прообразом ограничивают семантическую (равно герменевтическую) свободу этих семиотических образований по сравнению с символом.

Соответственно и ориентированы они на разные уровни восприятия: знак (аллегория) — на чисто рассудочное, а образ и символ — на духовно-эстетическое. При этом символ (везде, как и в случае с образом, речь идет только о *художественно данном* символе!) обладает более острой направленностью на высшие уровни духовной реальности, чем образ, художественно-смысловое поле которого существенно шире и многообразнее. Наконец, уровень духовно-эстетической (медитативной) энергетики у символа выше, чем у образа; он аккумулирует *энергию мифа*, составляющего архетипическую базу любого настоящего искусства, одной из эманаций которого (мифа) он, как правило, и является. Предельной концентрации и оптимальной выраженности энергия мифа достигает в *главном художественном Символе*, составляющем, как было показано, ядро *художественного мегаобраза*.

Возвращаясь к разговору об этом *Символе*, следует сказать, что он полностью открывается только реципиентам с повышенной духовно-эстетической восприимчивостью, что хорошо ощущали и выразили в своих текстах теоретики символизма (особенно А. Белый, Вяч. Иванов) и русские религиозные мыслители начала XX в. (П. Флоренский, С. Булгаков, Н. Бердяев)⁵. Символ содержит в себе в свернутом виде и раскрывает сознанию нечто, само по себе недоступное иным формам и способам коммуникации с Универсумом, бытия в нем. Поэтому его никак нельзя свести к понятиям рассудка или к любым иным (отличным от него самого) способам формализации. Смысл в символе неотделим от его формы, он существует только в ней, сквозь нее просвечивает, из нее разворачивается, ибо только в ней, в ее

⁵ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007.

структуре содержится нечто, органически присущее (принадлежащее сущности) символизируемому. Или, как формулировал А.Ф. Лосев, «означающее и означаемое здесь взаимобратимы. Идея дана конкретно, чувственно, наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе, и наоборот»⁶.

Если от философского символа (= знака) художественный символ отличается на семантическом уровне, то от символов культурологических, мифологических, религиозных он в какой-то мере отличается сущностно, или субстанциально. Символ художественный, или эстетический, является динамическим, креативным посредником между божественным и человеческим, истиной и кажимостью (видимостью), идеей и явлением на уровне духовно-эстетического опыта, эстетического сознания. В свете художественного символа сознанию открываются, являются целостные духовные миры, не исследимые, не выявляемые, не выговариваемые и не описуемые никакими иными способами. В подобном смысле символ был осознан русскими символистами начала XX в. Так, Вяч. Иванов утверждал, что в искусстве «всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины» и поэтому — *реальность* и «реальная жизнь», имеющая как бы относительное бытие: «условно-онтологическое» по отношению к низшему и «мэоническое» (т. е. не имеющее реального бытия) по отношению к высшему уровню бытия. Символ представлялся ему некой посредствующей формой, которая не содержит нечто, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая», медиумом «струящихся чрез нее богоявлений»⁷.

Художественный символ в целом отличается от религиозно-мифологического (т. е. общекультурного, архетипического) тем, что последний обладает помимо всего прочего, характерного для символа вообще, еще и *субстанциальной* или по крайней мере *энергетической*

⁶ Лосев А.Ф. Символ // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 10.

⁷ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 646–647. Подробнее о понимании художественного символа русскими символистами см.: Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. Т. 2. С. 394 и далее.

общностью с символизируемым. К сущности такого понимания символа христианская мысль подходила со времен патристики, однако наиболее четко ее выразил и сформулировал о. Павел Флоренский, опираясь на опыт патристики, с одной стороны, и на теории своих современников символистов, особенно своего учителя Вяч. Иванова, — с другой.

Он был убежден, «что в имени — именуемое, в символе — символизируемое, в изображении — реальность изображенного *присутствует*, и что потому символ *есть* символизируемое»⁸. В работе «Имеславие как философская предпосылка» Флоренский дал одно из наиболее емких определений символа, в котором показана его двуединая природа: «Бытие, которое больше самого себя, — таково основное определение символа. Символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и однако существенно чрез него объявляющееся. Раскрываем это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»⁹.

В некоторых художественно-сакральных феноменах типа иконы, которую Флоренский считал предельной формой бытия символа, художественный символ как бы сливается с религиозно-мифологическим, т. е. может обладать энергией архетипа, являть его в чувственно воспринимаемом мире. Однако эта функция не относится все-таки к его эстетической специфике. Последняя, на что я неоднократно указывал, заключается в открывании перед духом эстетического субъекта ворот, дверей и окон в *иные* миры, что может быть истолковано и в смысле возведения духа на *иные* уровни сознания.

Своеобразный итог в сфере философских поисков понимания художественного символа подвел в целом ряде работ А.Ф. Лосев. В «Диалектике художественной

⁸ Флоренский П. Детям моим: Воспоминания прошлых лет. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 35.

⁹ Флоренский П.А. [Соч.] Том 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 287.

формы» он показывает онтологию разворачивания выразительного ряда из Первоединого в *эйдос* — *миф* — *символ* — *личность* и т. д. Символ, таким образом, у раннего Лосева предстает эманацией, или *выражением*, мифа. «Наконец, под *символом* я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей*. *Символ есть смысловая выразительность мифа, или внешне-явленный лик мифа*»¹⁰. С помощью символа сущностное выражение впервые выходит на уровень внешнего проявления. Миф как основа и глубинная жизнь сознания являет себя вовне в символе и фактически составляет его (символа) жизненную основу, его смысл, его сущность. Лосев глубоко ощущал эту диалектику мифа и символа и стремился как можно точнее зафиксировать ее на вербальном уровне. «Символ есть *эйдос мифа*, миф как *эйдос*, лик жизни. Миф есть внутренняя жизнь символа, — стихия жизни, рождающая ее лик и внешнюю явленность»¹¹. Итак, в мифе сущностный смысл, или *эйдос*, нашел глубинное воплощение в «стихии жизни», а в символе обрел внешнее *выражение*, т. е. фактически явил себя в *художественной реальности*.

В XX в. понятие символа занимает видное место в герменевтической эстетике. В частности, Г.Г. Гадамер считал, что символ в какой-то мере тождествен *игре*; он не отсылает воспринимающего к чему-то иному, как полагали многие символисты, а сам воплощает в себе свое значение, сам являет свой смысл, как и основывающееся на нем произведение искусства, т. е. знаменует собой реальное «приращение бытия». Тем самым Гадамер способствовал разрушению традиционного классического понимания символа и наметил новые неклассические подходы к нему, на смысловых вариациях которых будет основываться эстетика постмодернизма и многие арт-практики второй половины XX в.

В неклассической эстетике традиционные категории художественного *образа* и *символа* нередко вытесняются и заменяются понятием *симулякра* — «подобия», не имеющего никакого прообраза, архетипа. У некоторых мыслителей постмодернистской

¹⁰ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 32.

¹¹ Там же.

ориентации сохраняются понятия символа и символического, но наполняются в духе структурно-психоаналитической теории нетрадиционным содержанием. В частности, Ж. Лакан осмысливает *символическое* в качестве первичной универсалии по отношению к бытию и сознанию, порождающей смысловой универсум символической речи как единственно реальный и доступный человеческому восприятию; порождающей и самого человека актом его именованя, — т. е. концепция, диаметрально противоположная позиции символистов и русских религиозных мыслителей XX в.

12.4. Канон

Для ряда эпох и направлений в искусстве, где преобладающим был художественный символ, видную роль в процессе творчества играло каноническое художественное мышление, внутренняя, а нередко и внешняя нормативизация творчества, канонизация системы изобразительно-выразительных средств и принципов. Отсюда, прежде всего на уровне имплицитной эстетики, *канон* стал одной из существенных категорий классической эстетики, определяющей целый класс явлений в истории искусства. Обычно этим термином обозначают *систему достаточно строгих внутренних творческих правил и норм, имманентных искусству какого-либо культурно-исторического периода или художественного направления, определяющих главные принципы художественного мышления, закрепляющих основные структурные и конструктивные закономерности конкретных видов искусства, задающих матрицу творческому процессу.*

Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству, как правило, тесно связанному с культово-сакральной сферой. Классическим образцом канонизированного искусства является искусство Древнего Египта. Тесно связанное с религиозным культом, с одной стороны, и с системой особого пиктографического (в какой-то мере визуально-образного, но с достаточно жесткой семантикой) письма — с другой, это искусство за тысячелетия своего существования выработало четкую, ясно читаемую систему

визуально-пластических клише, или канонических инвариантов, с помощью которой стремилось закрепить художественно-символический невербализуемый опыт своей культуры. *Миф — символ — канон* — вот путь своеобразного художественного герметизма, закрепления на визуальном уровне сокровенного недискурсивного знания, обретенного этой культурой, ставшей прародительницей европейской культуры. В египетском искусстве мы имеем все типы художественной канонизации от сакрализованных приемов создания изображений до иконографического канона, цветового канона, канона пропорций. Именно с Древнего Египта в пластике утвердился канон пропорций человеческого тела, который был переосмыслен древнегреческой классикой и теоретически закреплен скульптором Поликлетом (V в. до н. э.) в трактате «Канон» и практически воплощен в статуе «Дорифор», также получившей название «Канон». Разработанная Поликлетом система идеальных пропорций человеческого тела стала нормой для античности и с некоторыми изменениями для художников Ренессанса и классицизма. Витрувий применял термин «канон» к совокупности правил архитектурного творчества. Цицерон использовал греческое слово «канон» для обозначения меры стиля ораторской речи. В патристике *канон*ом называлась совокупность текстов Св. Писания, узаконенная церковными соборами.

В изобразительном искусстве восточного и европейского Средневековья, особенно в культовом, утвердился иконографический канон. Выработанные в процессе многовековой художественной практики главные композиционные схемы и соответствующие им элементы изображения тех или иных персонажей, их одежда, поз, жестов, деталей пейзажа или архитектуры уже с IX в. закреплялись в сознании церковных художников и иконописцев с момента их обучения, а позже и в специальных графических схемах с поясняющими надписями в качестве канонических и служили образцами для мастеров стран восточно-христианского ареала до XVII в. Своим канонам подчинялось и песенно-поэтическое творчество Византии. В частности, одна из наиболее сложных форм византийской гимнографии называлась «канон» (VIII в.). Он состоял из

девяти песен, каждая из которых имела определенную структуру. Первый стих каждой песни (ирмос) почти всегда составлялся на основе тем и образов, взятых из Ветхого Завета, в остальных стихах поэтически и музыкально развивались темы ирмосов. В западноевропейской музыке с XII–XIII вв. под названием «канон» получает развитие особая форма многоголосия. Элементы ее сохранились в музыке до XX в. (у П. Хиндемита, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.). Хорошо известна каноническая нормативизация искусства в эстетике классицизма, часто перераставшая в формализаторский академизм.

Проблема канона была поставлена на теоретический уровень в эстетических и искусствоведческих исследованиях только в XX в.; наиболее продуктивно в работах П. Флоренского, С. Булгакова, А. Лосева, Ю. Лотмана и других русских ученых. Флоренский и Булгаков рассматривали ее применительно к иконописи и показали, что в иконографическом каноне закреплялся многовековой духовно-визуальный опыт человечества (соборный опыт христиан) по проникновению в божественный мир, который максимально высвобождал «творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам»¹². Булгаков видел в каноне одну из существенных форм «церковного Предания». Лосев определял канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»¹³. Лотмана интересовал информационно-семиотический аспект канона. Он считал, что канонизированный текст организован не по образцу естественного языка, а «по принципу музыкальной структуры» и поэтому выступает не столько источником информации, сколько ее возбудителем. Канонический текст поновому переорганизует имеющуюся у субъекта информацию, «перекодирует его личность»¹⁴.

¹² Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 111.

¹³ Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

¹⁴ Там же. С. 20.

Роль канона в процессе исторического бытия искусства двойственна. Будучи носителем традиций определенного художественного мышления и соответствующей художественной практики, канон *на структурно-конструктивном уровне* выражал эстетический идеал той или иной эпохи, культуры, народа, художественного направления и т. п. В этом его продуктивная роль в истории культуры. Когда же со сменой культурно-исторических эпох менялись эстетический идеал и вся система художественного мышления, канон ушедшей эпохи становился тормозом в развитии искусства, мешал ему адекватно выражать духовно-практическую ситуацию своего времени. В процессе культурно-исторического развития этот канон обычно преодолевается новым творческим опытом. Точнее, меняется духовно-эстетический опыт человека на новом культурно-цивилизационном этапе, и он может быть закреплён новой канонической системой, если для этого этапа характерен канонический тип мышления. В частности, в христианской культуре такой этап пришёлся только на Средние века. Тогда глубинный духовно-эстетический опыт в сфере изобразительных искусств был оптимально закреплён системой иконографического канона. Причём на христианском Востоке (православный ареал) канонизация была более строгой и эстетически более значимой, чем на Западе. С наступлением Нового времени и секуляризации культуры (для России с XVII в.) каноническое сознание в русской культуре начинает активно размываться и в XIX в. практически сходит на нет. На Западе этот процесс начался с итальянского Ренессанса, однако в XVII в. предпринимается *искусственная* попытка возрождения канонического мышления уже в чисто эстетической сфере мирского искусства. Я имею в виду направление *классицизма*, быстро переросшее в холодный и творчески бесперспективный академизм и анемичный формализм. Новоевропейское художественное сознание уже не имело сущностных, глубинных духовно-религиозных предпосылок для обретения канонических форм, поэтому канонизация и нормативизация в художественной сфере оказываются здесь мало плодотворными.

В конкретном произведении искусства каноническая схема не является носителем собственно ху-

дожественного значения, возникающего на ее основе (в «канонических» искусствах — благодаря ей) в каждом акте художественного творчества или эстетического восприятия. Художественно-эстетическая значимость канона заключается в том, что каноническая схема, закрепленная как-то материально или существующая только в сознании художника (как и во внутреннем мире большинства субъектов данной культуры), являясь *конструктивной основой художественного символа*, как бы провоцирует талантливого мастера на конкретное преодоление ее внутри нее самой системой мало заметных, но художественно значимых отклонений от нее в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка. Можно предположить, что в психике реципиента культуры канонического типа каноническая схема возбуждала устойчивый комплекс традиционного для его времени и культуры знания, как правило, невербализуемого, а конкретные художественно организованные вариации элементов формы побуждали его к углубленному всматриванию во вроде бы знакомый, но всегда в чем-то новый символический образ, к стремлению проникнуть в его сущностные, архетипические основания, к открытию каких-то еще неизвестных его духовных глубин.

Искусство Нового времени, начиная с Возрождения, активно отходит от канонического мышления к личностно-индивидуальному типу творчества. На смену «соборному» эстетическому опыту приходят индивидуальный опыт художника, его самобытное индивидуальное видение мира и умение выразить его в художественных формах. И только в *пост-культуре*, начиная с *поп-арта*, *концептуализма*, *постструктурализма* и *постмодернизма*, в системе художественно-гуманитарного мышления утверждаются принципы, близкие к каноническим, некие *симулякры канона* на уровне конвенциональных принципов творчества, когда в сферах арт-производства и его вербального описания (новейшей арт-герменевтики) складываются своеобразные канонические приемы и типы создания арт-продуктов и их вербальной поддержки. Сегодня можно было бы говорить о «канонах», точнее, квазиканонах поп-арта, концептуализма, «новой музыки», «продвинутой» арт-критики, философ-

ско-эстетического дискурса и т. п., смысл которых доступен только «посвященным» в «правила игры» внутри этих канонически-конвенциональных пространств и закрыт ото всех остальных членов сообщества, на каком бы уровне духовно-интеллектуального или эстетического развития они ни находились.

12.5. Стил

Еще одной значимой в философии искусства и в искусствознании категорией является *стиль*. Фактически это более *свободная* в формах проявления и своеобразная модификация канона в его *чисто эстетическом смысле*, точнее — *достаточно устойчивая для определенного периода истории искусства, или для конкретного направления, течения, школы, или даже для одного художника, трудноописуемая, но хорошо ощущаемая эстетически развитым сознанием многоуровневая целостная система принципов художественного мышления, способов образного выражения, изобразительно-выразительных приемов, конструктивно-формальных структур и т. п. система, обусловленная духом времени, трансформированным конкретным коллективным (для художественного периода, направления, школы и т. п.) или индивидуальным эстетическим сознанием, и придающая художественно-эстетическое единство (формально-выразительную общность) определенному классу произведений искусства*. Так, в искусствознании говорят о византийском, готическом, барочном и т. п. стилях, имея в виду некую достаточно хорошо ощущаемую (и частично даже описуемую) *общность принципов художественно-пластического выражения*, присущую всем произведениям, созданным в данном стилевом пространстве. О стиле говорят не только применительно к искусству, но и к другим сферам человеческой жизни, деятельности, поведения, манере одеваться, говорить и т. п., имея в виду прежде всего некое *уникальное единство всех элементов внешнего выражения*, характерное для данной сферы.

В XIX—XX вв. категория стиля энергично разрабатывалась многими историками и теоретиками искус-

ства, эстетиками, философами. Школа искусствоведов Г. Вёльфлина, А. Ригля и др. понимала под стилем достаточно устойчивую систему формальных признаков и элементов организации произведения искусства (плоскостность, объемность, живописность, графичность, простоту, сложность, открытую или закрытую форму и др.) и на этом основании считала возможным рассматривать всю историю искусства как надындивидуальную историю стилей («история искусства без имен» — Вёльфлин).

О. Шпенглер в «Закате Европы» уделял особое внимание стилю как одной из главных и существенных характеристик культуры, ее определенных эпохальных этапов. Для него стиль — это «метафизическое чувство формы», которое определяется «атмосферой духовности» той или иной эпохи. Он не зависит ни от личностей, ни от материала или видов искусства, ни даже от направлений искусства. Как некая метафизическая стихия данного этапа культуры «большой стиль» сам творит и личности, и направления, и эпохи в искусстве. При этом Шпенглер понимает стиль в значительно более широком, чем художественно-эстетическое, значении. «Стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса. С личностью отдельных художников, их волей и сознанием, у них нет ничего общего. Напротив, именно стиль и творит самый *тип* художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем гетевском смысле, все равно стиль искусств, религий, мыслей или стиль самой жизни. Как и "природа", стиль есть вечно новое переживание бодрствующего человека, его *alter ego* и зеркальное отображение в окружающем мире. Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль — *стиль этой культуры*»¹⁵. При этом Шпенглер не согласен с достаточно традиционной в искусствознании классификацией «больших стилей». Он, например, считает, что готика и барокко не различные стили: «это юность и старость одной и той же совокупности форм: зреющий и созревший стиль Запада»¹⁶.

¹⁵ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993. С. 373.

¹⁶ Шпенглер О. Указ.соч.

Современный русский искусствовед В.Г. Власов определяет стиль, как «художественный смысл формы», как *ощущение* «художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. Стиль — художественное переживание времени». Он понимает стиль, как «категорию художественного восприятия»¹⁷. И этот ряд достаточно разных определений и пониманий стиля может быть продолжен. В каждом из них есть что-то общее и нечто противоречащее другим определениям, но в целом ощущается, что все исследователи достаточно адекватно *чувствуют* (внутренне понимают) глубинную сущность этого феномена, но не в состоянии достаточно точно выразить ее словами. Это лишний раз свидетельствует о том, что стиль, как и многие другие явления художественно-эстетической реальности, — относительно тонкая материя для того, чтобы можно было более или менее адекватно и однозначно определять ее характеристики. Здесь возможны только какие-то кружные описательные подходы, которые создадут в конечном счете в восприятии читателя некое достаточно адекватное представление, о чем, собственно, идет речь.

На уровне культурных эпох и направлений искусства исследователи говорят о *стилях* искусства Древнего Египта, Византии, романском, готическом, стиле классицизма, барокко, рококо, модерн. В периоды размытости глобальных стилей эпохи или крупного направления говорят о стилях отдельных школ (например, для Возрождения: стили сиенской, венецианской, флорентийской и других школ) или о стилях конкретных художников (Рембрандта, Ван Гога, Гогена, Бергмана и т. д.). Крупные стили возникали, как правило, в синтетические эпохи, когда основные искусства формировались в какой-то мере по принципу некоего объединения вокруг и на основе ведущего искусства, которым обычно выступала архитектура. Живопись, скульптура, прикладные искусства, иногда и музыка ориентировались на нее, т. е. на систему принципов художественного выражения, работы с формой и художественным

¹⁷ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1995. С. 540, 544.

образом (принципами организации пространства, в частности), складывающуюся в архитектуре. Понятно, что стиль и в архитектуре, и в других видах искусства (так же, как стиль жизни или стиль мышления — говорят и о таких стилях) формировался исторически и интуитивно, внесознательно. Никто и никогда не ставил перед собой конкретной задачи: создать такой-то стиль, отличающийся такими-то чертами и характеристиками. Фактически «большой стиль» является сложно опосредствованным оптимальным художественным отображением и выражением на макроуровне (уровне целой эпохи или крупного художественного направления) неких сущностных духовных, метафизических, эстетических, мировоззренческих, религиозных, социальных, предметно-практических характеристик определенной исторической общности людей, конкретного этапа культуры; своего рода макроструктурой художественного мышления, адекватного той или иной социокультурной, этноисторической общности людей. Некоторое влияние на стиль могут оказывать и конкретные материалы искусства, техника и технология их обработки в процессе творчества.

Стиль — это в какой-то мере материально зафиксированная система изобразительно-выразительных принципов художественного мышления, более или менее однозначно воспринимаемая всеми реципиентами, обладающими определенным, достаточно высоким уровнем художественного чутья, эстетической чувствительности, «чувством стиля»; это некая относительно ясно ощущаемая тенденция к целостному художественному формообразованию, выражающему глубинные духовно-пластические интуиции (коллективное художественное-бессознательное, пластические архетипы, праформы, соборные переживания и т. п.) конкретной эпохи, исторического периода, направления, творческой личности, поднявшейся до ощущения духа своего времени; это, образно говоря, *эстетический почерк* эпохи; *оптимальная* для данной эпохи (направления, школы, личности) *эстетическая модель отображения* (система характерных принципов организации художественных средств и приемов выражения), внутренне *одухотворенная* жизненно важными невербализуемыми принципами, идеалами, идеями, творческими

импульсами из высших уровней реальности. Если нет этой одухотворенности, стиль исчезает. Остаются только его внешние следы: *манера, система приемов*.

Стиль при всей ощутимости высокоразвитым эстетическим чувством его наличия в тех или иных произведениях искусства даже для «больших» стилевых феноменов не является чем-то абсолютно определенным и «чистым». При явном преобладании в нем целостной совокупности неких доминирующих формальных характеристик почти в каждом произведении данного стиля всегда находятся элементы и черты случайные для него, чуждые ему, что не только не умаляет «стильности» данного произведения, но скорее, напротив, усиливает его художественную активность, его конкретную жизненность, как эстетического феномена именно этого стиля. Так, например, наличие многих романских элементов в памятниках готической архитектуры только подчеркивает экспрессию их готического своеобразия.

В заключение разговора о стиле попробую привести краткую характеристику одного из «больших стилей», показав одновременно и недостаточность такого словесного описания. Возьмем уже упомянутую *готику* — один из крупнейших интернациональных стилей развитого европейского средневекового искусства. Термин происходит от «готов» — обобщенного именованья римлянами европейских племен, покоривших в III–V вв. Римскую империю, синоним «варваров»; в качестве характеристики искусства начал применяться мыслителями Возрождения для обозначения искусства Средневековья в насмешливо-уничжительном смысле. Готика, господствовавшая в западноевропейском искусстве в XIII–XV вв., возникла как высшая, предельная и наиболее адекватная *стилевая* форма художественного выражения самого духа христианской культуры в его западной модификации (на Востоке — в православном ареале — аналогичным выражением стал *византийский стиль*, процветавший в Византии и странах ее духовного влияния — особенно активно у южнославянских народов и в Древней Руси). Она сформировалась прежде всего в архитектуре и распространилась на остальные виды искусства, в основном связанные с христианским богослужением и образом жизни средневековых христиан-горожан.

Глубинный смысл этого стиля сводится к последовательному художественному выражению сути христианского миропонимания, заключающегося в утверждении приоритета духовного начала в человеке и Универсуме над материальным при внутреннем глубоком уважении к материи как носителю духовного, без и вне которого на Земле оно существовать не может. Готика достигла в этом плане, пожалуй, оптимально возможного в христианской культуре. Преодоление материи, материала, вещиности духом, духовностью с помощью этой же материи было реализовано здесь с удивительной силой, экспрессией и последовательностью. Особенно трудно это было осуществить в каменной архитектуре, и именно здесь готические мастера достигли верха совершенства. Путем кропотливой работы многих поколений строителей, управляемых каким-то единым соборным художественным разумом своего времени, последовательно отыскивались способы полной дематериализации тяжелых каменных конструкций сводов храма в процессе перехода от крестового свода к нервюрному, в котором выражение конструктивной тектоники полностью заменено художественной пластикой. В результате от вступающего в храм совершенно скрыты тяжесть материала (каменя) и строительные приемы, направленные на преодоление его физических свойств. Готический храм чисто художественными средствами превращен (путем организации внутреннего пространства и внешнего пластического облика) в особый скульптурно-архитектурный феномен сущностного преобразования (преображения) земного пространственно-временного континуума в совершенно иное пространство — более возвышенное, предельно одухотворенное, иррационально-мистическое по своей внутренней ориентации. На это в конечном счете работают все основные художественно-выразительные (и они же — конструктивно-композиционные) приемы и элементы, создающие в совокупности стиль готики.

К ним относятся тонкие, изящные, сложно профилированные колонны (в отличие от массивных романских столбов), возносящиеся в почти недостижимую даже для взгляда высь к ажурным невесомым стрельчатым сводам, утверждающие преобладание вертикали

над горизонталью, динамику (*вознесение, возведение*) над статикой, экспрессию над покоем. В этом же направлении работают бесчисленные стрельчатые арки и своды, на основе которых, собственно, и образуется внутреннее пространство храма; огромные стрельчатые окна, заполненные цветной вязью витражей, создающих непередаваемую постоянно вибрирующую и меняющуюся светоцветовую ирреальную атмосферу в храме; удлинненные нефы, ведущие дух зрителя по узкому, визуально вверх и вдаль устремленному пути к алтарю (духовно также способствуют вознесению, возведению *вверх*, в иное пространство); резные стрельчатые многостворчатые закрывающиеся алтари с готическими изображениями центральных евангельских событий и персонажей и ажурные стрельчатые же запрестольные сооружения — ретабли (франц. *Retable* — позади стола). В той же стрельчато-удлинненной форме выполнены сиденья в алтаре и храме, служебно-прикладные предметы, храмовая утварь.

Готические храмы снаружи и изнутри заполнены огромным количеством объемной скульптуры, выполненной, как и готическая живопись, в манере, близкой к натуралистической или к экспрессивно-натуралистической, что подчеркивала в Средние века еще и реалистическая раскраска скульптур. Тем самым создавалась некая пространственно-средовая оппозиция между предельно иррациональной устремленной в мистические дали архитектурой и органично вливающейся в нее конструктивно, но противостоящей ей по духу земной, чувственно выразительной пластикой и живописью. На художественном уровне (и это характерная черта стиля готики) выражалась сущностная антиномия христианства: единство противоположных начал в человеке и земном мире: *духа, души, духовного и материи, тела, телесного*. В то же время некорректно говорить в прямом смысле о натурализме готической скульптуры и живописи. Это особый, художественно одухотворенный «натурализм», наполненный тонкой художественной материей, возводящей дух воспринимающего в духовно-эстетические миры. При своеобразном натурализме выражений лиц и жестов вроде бы статично выстроенных рядов готических статуй поражает богатство и художественная пластичность складок их одежд, подчиняющихся каким-то физически

ничем не обусловленным силам; или изысканная линия изгиба тел многих готических неподвижно стоящих фигур — так называемая «готическая кривая» (S-образный изгиб фигуры). Живопись готики следует своеобразным законам особой цветоформной экспрессии. Многие почти натуралистически (или даже иллюзорно-фотографически) выписанные лица, фигуры, одежды на алтарных картинах поражают своей сверхреальной неземной силой. Выдающимся образцом в этом плане является искусство нидерландского художника Рогира ван дер Вейдена (1399/1400 — 1464) и некоторых его учеников.

Те же стилистические черты характерны и для внешнего облика готических храмов: скульптурность, устремленность вверх всего облика за счет стрельчатых форм арок, сводов, всех мелких архитектурных элементов, наконец, огромных стрел венчающих храмы ажурных, как бы сплетенных из каменных кружев, башен сугубо декоративно-архитектурного назначения; геометрически точные розетки окон и бесчисленные полуабстрактные орнаментальные украшения, контрастирующие внутри единого целого архитектурного организма с полунатуралистической пластикой скульптур и нередкими растительными орнаментами из ветвей с листьями. Органическая природа и математически выверенная и геометрически прописанная форма образуют в готике целостный высокохудожественный и высокодуховный внутренне напряженный образ, или, точнее, *символ*, ориентирующий, устремляющий, возводящий дух верующего или эстетического субъекта в иные реальности, на иные уровни сознания (или бытия). Если к этому добавить еще звуковую атмосферу (акустика в готических храмах превосходная) органа и церковного хора, исполняющего, например, грегорианское пение, то картина некоторых существенных особенностей готического стиля будет более или менее полной, хотя и далеко не достаточной.

12.6. Форма-содержание

Разговор о художественном образе и символе, т. е. о *сущностном* ядре любого истинного произведения искусства, в традициях европейской эстетики постоянно

упирается в пару категорий «форма и содержание», хотя уже из приведенных рассуждений видно, что разделительный союз «и» здесь почти неуместен, ибо разграничение реальностей, обозначаемых этими терминами, применительно к искусству весьма условно и даже, как мы увидим, практически невозможно. В эстетике до сих пор не существует ни точных дефиниций, ни даже более или менее однозначных описаний их смыслов. Поэтому целесообразнее их рассматривать в качестве единого феномена *формы-содержания*, в котором дефис означает весьма условную и подвижную соединительно-разделительную интегральную грань на уровне исключительно дискурсивных стратегий.

Уже при разговоре об образе и символе мы косвенно убедились, насколько тесно в реальном произведении переплетены, сплавлены, нераздельно слиты, взаимосвязаны и детерминированы компоненты формы и содержания, сами форма и содержание, как трудно аналитически разграничить содержательные и формальные составляющие произведения, образующие единое и нераздельное целое, собственно, и составляющее феномен произведения искусства. Между тем в эстетике и искусствознании написаны многие сотни, если не тысячи страниц на эту тему. Существуют бесчисленные дефиниции и классификации видов и жанров искусства по характеру формы, содержания, их взаимодействия; по классификации самих форм и содержательных аспектов тех или иных искусств. В одних работах показывается, как в идеальных произведениях форма гармонически соответствует содержанию, в других убедительно доказывается, что искусство возникает только тогда, когда содержание *преодолеывает* форму, в-третьих, не менее убедительно — обратное, как форма «снимает» и даже уничтожает содержание. Существует множество разновидностей подобных суждений, и, что самое парадоксальное, вроде бы они все по своему достаточно логичны, убедительны и отражают какие-то реальные аспекты проблемы, хотя почти каждый автор вкладывает в понятия *формы* и *содержания* свое понимание, как правило, более или менее отличное от понимания других авторов.

Все это свидетельствует только об одном. Собственно художественно-эстетические феномены в целом

практически не поддаются адекватному дискурсивному анализу и словесному описанию. Это касается и достаточно искусственной, хотя и вошедшей в классическую эстетику, проблемы формы и содержания. Подходя к ее осмыслению, прежде всего необходимо ясно представлять, под каким углом зрения мы рассматриваем произведение искусства: под *эстетическим* или под каким-либо иным. При *иных*, т. е. утилитарно-прикладных, подходах к искусству (социальном, политическом, религиозном, идеологическом и т. п.) в качестве «содержания» обычно понимают литературно-описательный, сюжетный, реалистически-изобразительный, повествовательный, аллегорически-символический (рациональную символику) уровни произведения, если они в нем есть. Если же их в данном произведении нет, как в инструментальной непрограммной музыке, абстрактной живописи или в архитектуре, то о содержании здесь вообще не говорят, называя эти произведения беспредметными, абстрактными, в лучшем случае — выразительными. Получается, что проблема содержания возникла и функционирует, как правило, во внеэстетическом контексте искусства — в связи с изобразительно-описательными произведениями искусства и особенно в связи с литературой, в которых существенное место занимает нехудожественная, внеэстетическая содержательность.

Если же мы подходим к искусству с позиций *художественно-эстетических*, то должны твердо помнить одно: *истинное художественное содержание произведения искусства вполне реальная вещь, но оно принципиально неопишимо*. Все, что может быть описано словами, в произведении искусства фактически относится или к его *художественной форме*, которая имеет много уровней своего бытия и отдельные из них поддаются вербальному описанию, или к *внехудожественным уровням произведения*, которые хотя и трудно отделимы от художественных, тем не менее не имеют к ним прямого отношения и характерной их особенностью является именно их вербальная опишимость. Собственно художественное содержание — это некий неопишемый сугубо духовный феномен, возникающий только на основе конкретной художественной формы и переживаемый реципиентом только в процессе конкретного акта эстетического восприятия дан-

ного произведения, т. е. фактически не отделим от формы, но и не тождествен ей. В XX в. об этом под тем или иным углом зрения писали многие известные эстетики от Б. Кроче до Т. Адорно. У Кроче художественное содержание — это оформленная интуиция, тождественная прекрасному, или адекватному выражению, т. е. в конечном счете — художественная форма. У Адорно содержанием произведения называется «дух произведения искусства», который формирует произведение и одновременно сам «самоосуществляется» в процессе этого формирования, т. е. имеет свое бытие только и исключительно в художественной форме данного конкретного произведения¹⁸. И подобные суждения не редкость в эстетике.

Для разъяснения этой не всеми сразу схватываемой идеи обратимся к конкретному примеру. Возьмем картину В. Сурикова «Боярыня Морозова» из Государственной Третьяковской галереи. Здесь изображен драматический момент из русской истории XVII в., когда известную боярыню везут по Москве в кандалах в ссылку за воинственное непринятие ею «новой веры» (реформированного патриархом Никоном православия). Боярыня сидит лицом к зрителям в санях, уносящих ее в глубь картины, с гневно-пророческим взглядом и высоко поднятой правой рукой, пальцы которой сложены по старому обряду в двуперстную композицию (а не в «троеперстие», чего требовала реформированная Церковь) для крестного знамения. Вокруг саней толпы москвичей, в основном сочувствующих боярыне, но есть и ее злорадствующие противники.

Картина написана талантливым (если не гениальным) живописцем, виртуозно владеющим цветом (богатейшие цветовые отношения позволяют любой фрагмент картины — например, снег под полозом саней — мысленно вырезать, поместить в раму, и получится прекрасная самостоятельная живописная работа), композицией (видно, например, что сани на картине движутся — Суриков сам замечал, что он долго бился над тем, чтобы «сани пошли», и они действительно «пошли»), приемами реалистического изображения психологии персонажей (лица всех изображенных людей предельно выразительны, и описанию психо-

¹⁸ Подробнее см.: Кроче Б. Эстетика. С. 26, 35 и далее; Адорно Т. В. Эстетическая теория. С. 129–131, 267, 488–490 и др.

логии, внутреннего переживания каждого из них посвящены многие страницы искусствоведческих работ), прекрасно знающим сюжет изображаемого события и умеющим художественно выразить к нему свое отношение. В качестве *содержания* картины искусствоведы нередко описывают и самую изображенную трагическую коллизию, и апофеоз несломленной веры боярыни, и настроения московского населения того времени в отношении новой церковной реформы, и гамму переживаний, написанных на лицах мастерской кистью, и контраст трагизма ситуации и оптимистической, жизнеутверждающей цветовой гаммы произведения, в результате чего происходит художественное преодоление их «в красочное, праздничное зрелище»¹⁹. Все это действительно можно усмотреть в картине, она возбуждает подобные и многие другие ассоциации, переживания, мыслительные толкования. И тем не менее все описанное не является собственно содержанием картины, ее *художественным содержанием* в точном смысле слова. Приведенные сентенции и многие другие на бесчисленных страницах монографий искусствоведов на эту тему (как и по поводу всех вообще произведений искусства) — более или менее талантливые вторичные герменевтические процессы (профессиональная герменевтика), действительно вызванные в сознании искусствоведов художественным содержанием, которое тем не менее само по себе и в себе остается неопишуемым и более глубоким, чем все упомянутые дискурсивные вариации. Собственно же художественное содержание «Боярыни Морозовой» начинает открываться чуткому зрителю при длительном всматривании в картину, когда изобразительный ряд как бы уходит на периферию нашего зрения, конкретные мысли об изображенном событии утрачивают свою актуальность и начинается чисто эстетическое созерцание на основе мощного воздействия на духовно-душевные уровни зрителя формально-выразительной целостности картины. Дух реципиента погружается при этом в неопишуемое высокодуховное пространство, а все существо его испытывает состояние высшего наслаждения.

¹⁹ Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 132.

Поэтому содержание произведения искусства в собственном смысле, если уж нам приходится сказать о нем какие-то слова, учитывая сложившуюся в классической эстетике традицию, это — *художественный образ* или *художественный символ* произведения в тех смыслах, как они были описаны выше. Это то мощное духовно-эмоциональное, не поддающееся словесному описанию поле, которое возникает во внутреннем мире субъекта восприятия в момент контакта с произведением искусства, переживается им как прорыв в какую-то неведомую ему дотоле реальность высшего уровня, сопровождающийся сильным духовным наслаждением, неопишуемой радостью, даже когда воспринимается сюжетно-драматическое произведение (вроде «Боярыни Морозовой» или любой классической трагедии, драмы). Для каждого произведения искусства оно предельно конкретно и в то же время относительно субъективно, ибо во многом зависит от личности реципиента и конкретной ситуации восприятия. Содержание — это та невербализуемая «истина» бытия (по Хайдеггеру), которая существует и открывается только в данном произведении, то «приращение» бытия (по Гадамеру), которое осуществляется здесь и сейчас (в момент восприятия) и о котором ничего нельзя сказать вразумительного на формально-логическом уровне.

Ряд философов и эстетиков употребляют понятие «истина произведения» в смысле, близком к тому, который я усматриваю в категории художественного содержания. При этом не следует забывать, что категории «истина» и «содержание» пришли в эстетику из философии, и именно поэтому их эстетический смысл часто отождествляется с гносеологическим, что в принципе некорректно для эстетики и часто вводит в заблуждение. Если речь идет об *истине* и *содержании*, то понятно, что в конечном счете имеются в виду какие-то «знание» и «по-знание». И искусство нередко сводят к специфической форме познавательной деятельности²⁰. Это и допустимо, и недопустимо одновременно. Здесь выявляется одна из существенных ан-

²⁰ Этим «грешат» не только классические «Эстетики» XVIII–XIX вв., но и относительно недавние исследования. В частности, именно в гносеологическом модусе подходит к искусству в своей «Эстетической теории» Т. Адорно.

тиномий искусства. Описанный выше процесс актуализации художественного содержания может быть понят в каком-то смысле и как приращение знания. Однако это такое специфическое знание, точнее — *бытие-знание*, которое практически не имеет ничего общего с другими формами знания: ни с научным, ни с философским, ни с религиозным, ни с историческим. Это *художественно-эстетическое знание* (если уж кто-то не может отказаться от этого понятия), реализующееся в пространстве «произведение-реципиент» и не поддающееся никакой иной формализации, кроме той, в которой оно существует, т. е. принципиально неопишимо.

Вот перед нами «Троица» Андрея Рублева. Всеми сегодня признанный шедевр мирового искусства. В чем ее художественное содержание, ее «истина», тот квант «бытия-знания», который присущ только ей и отсутствует в десятках других «Троиц» подобного иконографического извода, написанных менее талантливыми и неискусными иконописцами или копиистами? Все эти иконы обладают одной и равной религиозно-сакральной и сюжетной «истинами». Перед нами три ангела — визуальный символ христианского понимания Бога — Св. Троицы. Для православного верующего в храме они (все иконы данного извода) практически совершенно равноценны и равночтимы. Однако человек, обладающий эстетическим вкусом (= художественным чутьем живописца), сразу выделяет «Троицу» Рублева из любого ряда «Троиц», независимо от того верующий он или нет. В процессе ее созерцания ему открывается некая неопишемая «истина», которую он глубоко переживает, ощущает, впитывает, живет ее полнотою, духовно обогащается, чрез нее и ею как бы покидает узкие рамки обыденного бытия и общается к той полноте бытия, которая вызывает удивительную духовную радость и ликование всего его существа. И для описания этой «истины», или художественного содержания, «Троицы» Рублева (и только ее!) нет слов. Многие искусствоведы и художественно чуткие богословы пытались (и пытаются, и будут пытаться) описать его. Но, увы, ничего даже отдаленно адекватного произведению гениального иконописца не получается в словесных конструкциях. Слова бессильны перед тем, что эстетика обозначает понятиями

«истина», «содержание», иногда «дух» произведения искусства. Здесь перед нами сама *эстетическая сущность* искусства, его *ousia*, и она не поддается вербализации, дискурсивному выражению. Как и в богословии (и это роднит эстетику с ним), здесь возможно только бесконечное «плетение словес» *вокруг* некоего неопи-сваемого ядра, наращивание словесной материи, в той или иной мере выражающей *нечто* относящееся к этому ядру, к художественной сущности, из нее эман-ирующее, ею обусловленное, но все-таки, увы, дающее очень слабое представление о ней.

Собственно, этими процедурами и занимаются ис-кусствоведение, литературоведение, художественная критика, выполняя важную функцию *подведения* реципиента к наиболее полному восприятию конкретно-го произведения искусства. Эстетика же в данной си-туации может и должна уподобиться апофатическому богословию — говорить (много и пространно) о том, *что не является* художественным содержанием и тем самым в принципе наметить ту грань, за которой слова бессильны и необходим скачок к иному опыту, в нашем случае — к эстетическому, т. е. к самому акту эсте-тического восприятия произведения искусства. То же, что искусствоведы и особенно литературоведы описывают как содержание конкретного произведения, фактиче-ски является их личным впечатлением от произведения, *толкованием* реально пережитого *события содержания*, ибо содержание произведения искусства это в конечном счете — *со-бытие*, процесс *явления неопикуемой реаль-ности полноты бытия* в сознании реципиента, которая активно *переживается* им именно как *реальность*, при том более высокого уровня бытия, чем окружающая его чувственно воспринимаемая физическая действитель-ность. Понятно, что многое из того, что описывают ис-кусствоведы, ассоциативно может быть созвучно и дру-гим реципиентам, ибо в сюжетно-дескриптивном или «предметном», изоморфном произведении за его худо-жественное содержание нередко выдаются внутренние «литературные» (т. е. описываемые словами) уровни *формы*, однако от собственно художественного содер-жания они, как правило, бывают достаточно далеки.

С особой наглядностью это видно на примере инст-рументальной музыки, архитектуры или абстрактной

живописи. Крупные «Композиции» и «Импровизации» Кандинского из Эрмитажа и Русского музея или знаменитые готические соборы в Шартре или Реймсе обладают никак не «меньшим» (хотя этот критерий слабо коррелирует с художественной реальностью) и не менее значимым художественным содержанием, чем «Боярыня Морозова». Однако о нем мы ничего не найдем в огромных монографиях о Кандинском или по готической архитектуре. В данных случаях искусствоведы, признавая, естественно, уникальную художественную ценность описываемых памятников (и реально ощущая и переживая это в процессе их восприятия), ограничиваются подробными историко-биографическими данными, описанием тех или иных аспектов формы, творческой манеры мастеров, духовно-исторического контекста, в котором они творили, и т. п., но ничего не говорят о художественном содержании, о сущности художественных образов, о художественной символике, об «истине» этих произведений. Все это наличествует в данных произведениях в высокой степени, но не поддается словесному описанию. Вот именно это неопишемое событие в сознании субъекта восприятия, в его духовном и душевном мирах в момент контакта с произведением искусства и может быть осмыслено как художественное (или художественно-эстетическое) содержание. На примере бессюжетно-выразительных («беспредметных») искусств с особой наглядностью видно, что все описываемое в сюжетных, программных, литературных и т. п. (или — в описательно-изобразительных) произведениях искусства как их содержание, не имеет прямого (только косвенное! — об этом подробно шла речь при разговоре о художественном образе) отношения к собственно художественному содержанию, которое и является главным носителем эстетического (равно художественного) в произведении искусства и в первую очередь интересует эстетику.

С художественной формой вроде бы несколько проще. Это такая система внутренней организации содержания, которая полностью являет себя вовне в качестве чувственно воспринимаемой. Многие ее уровни (сюжетный, изобразительный, дескриптивный, композиционный, структурный, цветоформный,

лексический, мелодический, ритмический, монтажный и т. п.) в какой-то (тоже далеко не в полной) мере все-таки поддаются описаниям, на которых фактически и строятся искусствоведческие работы. Однако где проходит граница между формой и содержанием в каждом конкретном произведении — установить в принципе невозможно. Как только мы бросаем даже беглый взгляд на картину, начинаем читать первые страницы романа или слышим первые звуки симфонии (или просто изучаем партитуру, если мы владеем нотной грамотой), немедленно начинается совершаться *событие содержания*, генерируемое этой конкретной формой воспринимаемого произведения. И нет никакой возможности отключить его, абстрагироваться от него даже самому профессиональному исследователю, не говоря уже о простых зрителях и слушателях. Для них форма фактически не существует вообще. При первых моментах контакта с произведением они сразу же включаются в событие содержания и уже не видят и не слышат никакой отличной от этого содержания (равно художественного образа, равно художественного символа) формы. Она просто работает, активно выполняет свои функции и не попадает как таковая в поле сознательного внимания воспринимающего. Работает форма, а мы переживаем содержание, пребываем в процессе события содержания. Именно поэтому при разговоре об этом феномене корректнее использовать понятие «форма-содержание» (термин впервые употребленный Н. Бердяевым, но не прижившийся в отечественной эстетике), имея в виду уникальную духовно-формальную целостность конкретного произведения искусства.

Исследователь же после акта восприятия, глубокого созерцания и переживания произведения попытается выйти на сугубо рациональный уровень абстрактно-формального изучения произведения, анализа его формы, что на практике удастся только отчасти, ибо событие содержания постоянно присутствует в духовном мире исследователя, пока он фокусирует свое внимание на данном произведении, и посылает в его *ratio* какие-то импульсы, корректирующие его аналитическую деятельность. Так что разделить форму и содержание не удастся даже искусствоведам, поэтому они, как

правило, вообще и совершенно справедливо избегают этих понятий, но просто занимаются эстетической герменевтикой конкретного произведения в силу своего таланта, своих способностей.

Итак, мы рассмотрели главные принципы, на которых основываются классические искусства, т. е. искусства, существовавшие в Культуре и во многом формировавшие ее на протяжении нескольких последних тысячелетий, по крайней мере со времен Древнего Египта в европейско-средиземноморском ареале, о котором и идет речь в этой книге. Это миметические искусства, которые, выражая в образно-символической чувственно воспринимаемой форме определенные духовные реальности, способствовали путем организации события художественного содержания акту эстетической коммуникации субъекта восприятия с Универсумом во всех его духовно-материальных модификациях и бесчисленных феноменальных состояниях. Однако с конца XIX — начала XX в. (с *Ницше* — в эстетике, с *авангарда* — в искусстве) в сфере искусства, эстетического сознания и в Культуре в целом начался какой-то глобальный процесс, не имеющий аналогов в обозримом историческом пространстве, который радикально изменил все. Основным его характеристикам, более или менее отчетливо вырисовывающимся на сегодняшний день, и посвящен следующий раздел учебника.

Контрольные вопросы

1. Как понимали мимесис Аристотель и Плотин?
2. В чем заключается эстетический смысл мимесиса?
3. Каковы основные положения гегелевской концепции художественного образа?
4. Что понимает современная эстетика под художественным образом?
5. Что такое макрообраз в искусстве и на основе каких образных компонентов он формируется?
6. Как можно описать эстетический смысл художественного символа?
7. Чем художественный символ отличается от философского и религиозно-мифологического символов?
8. Каково эстетическое значение канона?
9. Как следует понимать стиль в искусстве?

10. Каковы основные характеристики стиля готики?
11. Что есть содержание и форма в искусстве с эстетической точки зрения? Почему корректнее использовать понятие «форма-содержание»?

Дополнительная литература

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.; Л., 1930.
2. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
4. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1975.
5. Каплун А.И. Стиль и архитектура. М., 1985.
6. Фаворский В.А. Теория композиции // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 56 – 254.
7. Бычков В.В. Эстетика. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2006.

13.1. Культурологические предпосылки

13.1.1. Возникновение *пост-культуры*

Лавинообразное развитие техногенной цивилизации в XX в. привело к глобальным изменениям во всех сферах человеческого бытия, сознания, менталитета, психических структур и т. п., что нашло адекватное отражение в художественно-эстетической сфере, чутко реагирующей на все изменения в культурно-цивилизационных процессах. С самого начала столетия в художественной культуре и эстетическом сознании евроамериканского ареала (здесь речь идет только о нем) наметились радикальные изменения по всем основным параметрам, что привело к появлению во второй его половине некоего уникального явления в сферах художественно-эстетической культуры — *пост-культуры*, переходного состояния в культуре от Культуры (с прописной буквы) к какому-то принципиально новому (иному) культурно-цивилизационному уровню, не имеющему аналогов в истории.

Понятия «Культуры» и «*пост-культуры*» используются здесь применительно и ко всей сфере культуры, и к ее важнейшей части — художественно-эстетической культуре. При этом термин «культура» со строчной буквы употребляется в широком философском смысле для обозначения всей сферы «культурной» духовно-материальной деятельности человека,

включающей Культуру и *пост*-культуру в качестве составных, хотя и неравновесных компонентов. Акцент же делается на феноменах Культуры и *пост*-культуры в их духовно-художественных измерениях.

Если под *цивилизацией* понимать всю совокупную деятельность (и ее результаты) человека как *homo sapiens*, наделенного свободной волей и постоянно совершенствующегося на путях рационально-научно-технических достижений, направленную на удовлетворение его материальных и духовных (в самом широком смысле этого слова) потребностей, то под *Культурой* (с прописной буквы) имеется в виду та *сущностная* часть цивилизации или сферы деятельности человека (социума), включая и ее результаты, которая направлена на удовлетворение *только и исключительно духовных потребностей* человека. Исторически она формировалась и развивалась в русле религиозного (или околорелигиозного) миропонимания, ориентированного на *веру* в объективное бытие высшей духовной реальности (богов, духов, Первоединого, Бога, Абсолюта и т. п. — некое *Великое Другое*), оказывающей воздействие на возникновение, развитие, существование жизни, в том числе и прежде всего человеческой. Соответственно Культура (а в ее составе и *искусство*, как один из главных компонентов) ориентирована (как правило, исторически внесознательно) на создание, развитие, поддержание любой *творческой деятельности*, духовно просветляющей и преображающей жизнь человека и человечества. В евроамериканском ареале Культура активно функционировала почти до конца XX в. (на последнем этапе в русле христианской культуры), хотя процесс ее расшатывания начался уже где-то с XVI в. и активно прогрессировал в Новое время не без влияния НТП (научно-технического прогресса)¹.

В XX в. он превратился во взрывоподобный слом Культуры, начался период *пост*-культуры (наиболее остро и прежде всего он заявил о себе в художественно-эстетической сфере) — *интенсивного перехода в культуре к чему-то принципиально иному, чем Культура, не имеющему аналогов в обозримой истории*. Главной

¹ О некоторых причинах и путях развития этого процесса см., в частности: Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. № 2. С. 63 — 76; № 3. С. 67 — 85.

и характерной чертой этого периода (*пост-культуры*) является внутренний отказ большей части человечества западного ареала от фундаментальной глубинной (т. е., как правило, не фиксируемой разумом) установки творцов Культуры на априорное признание объективно существующей высшей духовной реальности — *Великого Другого*. Процесс этого отказа протекал отнюдь не безболезненно на протяжении нескольких столетий и достиг в XX в. своего апогея. Осознавать глобальность надвигающегося перелома крупнейшие европейские мыслители начали уже с конца XIX в., поразному осмысливая его суть, но хорошо ощущая его предельную кризисность относительно европейской культурной традиции и даже катастрофичность. Достаточно напомнить имена Фридриха Ницше, Андрея Белого, Освальда Шпенглера, Николая Бердяева, Ганса Зедльмайра и других. Австрийский искусствовед Ганс Зедльмайр в своей книге «Утрата Середины»², размышляя о судьбах искусства в XX в., достаточно ясно указал на причину его кризиса. Он связал ее с утратой современным искусством духовного Центра, вокруг которого искусство всегда и существовало, — Бога. С этой же «утратой» связывал «умирание искусства» в XX в. и русский искусствовед, живший на Западе, Владимир Вейдле³.

Пост-культура — современное состояние той лавинообразно расширяющейся сферы цивилизации, которая создается поколением людей, *сознательно* и на сущностном уровне отказавшихся от признания бытия какого-либо иного духовного начала (*Великого Другого*), кроме только и исключительно человеческого. *Пост-культура* — это творение «одномерного человека» (как четко охарактеризовал человека индустриальной цивилизации немецко-американский философ Герберт Маркузе), или *соматика*, как называли тип подобного человека позднеантичные гностики. В социальном плане — это «культура нулевого цикла» (понятие Маркузе), ограничивающаяся прагматически оптимальным минимумом знаний, навыков, способов

² См.: Зедльмайр Х. Утрата Середины. Революция современного искусства. Смерть света. М., 2008.

³ См.: Вейдле В. Умирание искусства. СПб., 1996.

коммуникации, помогающим укрепиться человеку в своей узкой социально-профессиональной нише внутри индустриального мира. Ни о каком «полете духа» к какому-то мифическому Универсуму в случае «одномерного человека» не может быть и речи. Поэтому в *post*-культуре отпадает потребность во многих традиционных посредниках (прежде всего эстетических) между земным человеком и чем-то сверхземным, нематериальным. Она вся здесь и сейчас — на земле, в гуще техногенной цивилизации и ничего кроме этой «земли» не знает и знать не желает. Таковы правила цивилизационной игры, сформировавшейся на протяжении XX в. и фактически заменившей Культуру.

Казалось бы, несущественное (с позиции обывательского сознания) изменение мировоззренческой установки обернулось к середине XX в. радикальными изменениями человеческого бытия, сознания, мыслительных парадигм, образа жизни и творческих принципов. Более того — косвенно способствовало приближению человечества к грани самоуничтожения. Если над нами нет никакой высшей законодательной, руководящей, сдерживающей, карающей, наконец, силы, если все в наших руках, то нам все дозволено (провозгласил еще Ницше): куда хочу, туда и ворочу — внутренняя установка *post*-культуры. И это более чем серьезно. В *post*-культуре последовательно и сознательно разрушаются или утрачивают свою значимость фундаментальные универсалии человеческого бытия, нашедшие свое выражение в гуманитарных ценностях Культуры, ориентированной на авторитет Великого Другого, среди которых главенствовали идеалы Истины, Добра, Святости, Красоты. Однако опыт последнего столетия показывает, что без некоего сущностного Стержня, Центра, Основы, Первопринципа бытия и культуры человек пока полноценно жить не научился и неизвестно еще, может ли вообще этому научиться. Идет активный лихорадочный поиск новых универсалий в атмосфере сгущающегося почти на метафизическом уровне Хаоса. Наиболее рельефно и даже апокалиптически этот процесс выражается в сфере художественно-эстетической культуры, которая в XX в. являла собой сложный конгломерат феноменов все еще живой Культуры и фраг-

ментов активно нарождающейся и агрессивно захватывающей жизненное пространство *пост-культуры*.

13.1.2. Провозвестники и предтечи *пост-культуры*

Сильнейшие импульсы к радикальной перестройке эстетического сознания дали многие откровения и открытия Фридриха Ницше, Зигмунда Фрейда, писателей и мыслителей экзистенциалистской ориентации. Фактически сформулированные ими идеи явились духовно-философской и отчасти научной (в случае с Фрейдом и его последователями) рефлексией на ситуацию в цивилизационном процессе конца XIX — начала XX в., в частности, на поток научно-технических открытий и так или иначе связанных с ними социальных катаклизмов и духовных/антидуховных исканий.

Ницше в контексте жесткой критики иудео-христианской клерикальной демагогии в манифестарно-саркастической, часто парадоксальной форме констатировал *принципиальную относительность* всех ценностей культуры и призвал человечество к их кардинальной переоценке на основе идеала нового человека — природного сверхчеловека, выращиваемого на нормативах древнего родового аристократизма. Главные принципы новой породы людей будущего по Ницше: воля к жизни, здоровый инстинкт, вседозволенность, деяния «по ту сторону добра и зла», «веселая игра» всеми ценностями культуры. Другая его мифологема, помогающая вскрыть глубинные процессы в культуре и спровоцировавшая мощные сдвиги в художественно-эстетическом сознании XX столетия — существовавший антиномизм двух начал культуры: *аполлоновского* и *дионисийского*; упорядоченной наподобие хоровода античных муз рациональности и иррационального хтонического буйства инстинктивных влечений и вакхического кипения страстей и ничем не управляемых стихий.

Фрейд активно разрабатывал психофизиологические основы *бессознательного* (которое Ницше фактически отождествлял с дионисийским), наполнив этот термин широким антропо-культурологическим значением. Полагая в качестве главной цели человеческой жизни чувственные удовольствия, Фрейд усматривал в сфере бессознательного двух главных «богов» чело-

века и движителей всей человеческой деятельности, а следовательно, и цивилизационного процесса — Эрос и Танатос (Смерть). Именно они, загнанные многовековым опытом культуры в бессознательное и удерживаемые там цензором предсознательного, стремятся всеми силами вырваться на уровень сознания. Эрос движет либидозной (сексуальной) энергией человека, Танатос — агрессивной. Путем *сублимации* (возвышающей трансформации) мощная энергетика бессознательного преобразуется в культуросозидательную деятельность (на путях религии, искусства, науки, техники и т. п.)⁴.

13.1.3. Экзистенциализм — питательная среда пост-культуры

Нищезанство, материализм, фрейдизм, глобальные войны и революции начала XX в., кризис и разрушение традиционных духовных и социальных идеалов, переоценка ценностей породили достаточно сильное культурно-философское движение *экзистенциализма*, оказавшее, в свою очередь, ощутимое влияние на художественно-эстетическое сознание столетия в целом, на формирование *пост-культурных* процессов. К экзистенциализму относят достаточно разных по многим установкам крупных философов XX в.: Хайдеггера, Ясперса, Шестова, Бердяева, Сартра, Марселя, Камю и др. Различают религиозный (Ясперс, Марсель, Бубер, Бердяев) и атеистический (Сартр, Камю, Мерло-Понти) экзистенциализм. На художественно-эстетическую культуру особое влияние оказал экзистенциализм Сартра и Камю, которые выразили экзистенциальное мироощущение не только в философском дискурсе, но и в литературных и драматических произведениях. Экзистенциалисты, заявившие о себе наиболее активно после Первой мировой войны, с особой остротой ощутили и сумели выразить вербально глубинное кризисное положение человека в современном мире, его полную растерянность в потоке иррациональных процессов бытия-сознания. *Экзистенция* (существование) ощущалась и описывалась ими как некое предельно одинокое,

⁴ Подробнее об эстетических аспектах фрейдизма см. в следующей главе.

отчужденное, бесцельное и бессмысленное бывание запуганного и отчаявшегося человека в неопределенном, «абсурдном», жестоком мире. Человек, если он пытается сохраниться как личность, одинок в этом мире. Глобальное одиночество — его участь, преодолеть которую можно или на путях приобщения к Богу (для религиозного экзистенциализма), или в творчестве (художественном, философском), или отказавшись от своей индивидуальности. В последнем случае человек погружается в «мир объективации» (Бердяев), в некое безличное (man, по Хайдеггеру) болото обыденности, в котором безвольно пребывает основная масса людей, подчиненная законам жесткой необходимости. Свобода, согласно экзистенциалистам, заключается в возможности *выбора* между гниением в своей скорлупе и заведомо обреченным бунтом против всех и вся, против самой бессмысленности бытия, но — и против всякого смысла одновременно. При этом любой прорыв из безличной обыденности кратковременен, обусловлен конечностью самой экзистенции. Некоторые экзистенциалисты, особенно религиозной ориентации, предполагали и возможность трансцендирования человека за пределы экзистенции в состояниях «пограничной ситуации» — на грани жизни и смерти⁵.

Экзистенциалисты одними из первых в культурно-цивилизационном пространстве XX в. ощутили и отчасти осознали весь трагизм ситуации, в которой оказался человек вне Культуры, после Культуры. Камю прямо указывает на причину этого трагизма — безрелигиозность современного человека, утвердившегося в «зафиксированной» еще Ницше «смерти Бога», утратившего веру в божественность своего происхождения и ставшего «заложником» экзистенциального абсурда, существования, лишенного высоких идеалов.

Новоевропейская культура была одержима, казалось бы, достаточно логичной и безобидной идеей, призванной открыть перед человечеством большие перспективы: активно развивающееся научное мировоззрение показало, что Бога нет, никакой объективно существующей духовной сферы вне человеческого сознания быть не может, и во всей своей деятельности человек должен отныне рас-

⁵ Подробнее см.: Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997. С. 302 и далее.

считывать только и исключительно на свои силы и свой разум. Все ясно и понятно. Однако исчезновение Великого Другого оказалось не столь безобидной вещью как казалось его первым ученым ниспровергателям. На протяжении тысячелетий человеческая жизнь и Культура исторически формировались в некоем напряженном духовном пространстве *между двумя полюсами*: человеком (его сознанием) и Великим Другим, в высшую реальность которого человек свято верил, по нему сверял свои дела и помыслы, нравственные принципы, с ним находился в постоянном диалоге, а иногда и в конфронтации. И вот оказалось, что это Другое просто исчезло, пропал один из полюсов духовно-энергетического поля, нарушилось какое-то глобальное равновесие (прежде всего в сознании), веками создававшееся сложное сооружение Культуры зашаталось. Человеческое сознание ощутило вдруг вместо стабильного, надежного высокого духовного пространства вокруг себя пустоту ничто, холодную бездну, безжизненный космос, дискомфорт богооставленности.

Этот трагизм космического и метафизического одиночества человека наиболее полно в XX в. удалось выразить в своем творчестве философам- и особенно писателям-экзистенциалистам. С середины столетия развернувшаяся вдруг бездну бездуховности и пустоты творческий человек будет лихорадочно заполнять поделками *пост*-культуры, пытаясь восстановить утраченный полюс духовного поля, обрести «другого» уже здесь на Земле. Начали этот процесс еще экзистенциалисты, всем своим существом находившиеся в Культуре, но осознававшие начало какого-то глобального перехода. Остро переживая иррациональность человеческого существования, они пытаются определить его онтологический статус как «для-себя-бытие», «бытие-в-мире», «здесь-бытие», «наличное бытие» и т. п. При этом хорошо сознают, что такое специфическое «бытие» (= экзистенция) полностью изолирует человека от мира, делает его, по выражению Сартра, *посторонним* не только в природном мире, но и среди таких же как он людей, и даже «по отношению к самому себе как природному существу»⁶.

Выход из этого состояния «тотального ничто», в котором человек рождается, согласно Сартру, и пребыва-

⁶ Sartre J.P. Critiques litteraires. Paris, 1975. P. 125.

ет большую часть своей жизни, возможен только в акте свободного выбора. Человек признает абсурдность жизни, все действия в которой равно бессмысленны и эквивалентны одно другому, ибо «Бог умер» и исчезла шкала традиционных ценностей. Все равно всему и равно бессмысленно. И вот сделать выбор в этой абсурдной ситуации и представляется Сартру реализацией свободы «в ее наивысшей степени». Для сферы наиболее близкой многим экзистенциалистам (особенно французским) — искусства — это означало выбрать творчество как смысл существования. Именно в творчестве, по Камю, человек бросает вызов глобальной бездуховности мира. И хотя современный художник творит, сознавая бренность и бессмысленность своей акции, он убежден тем не менее в некоей ее значительности, в ее ценности для вечности. Главным результатом художественного творчества является для экзистенциалистов созидание своего Я. Поэтому идеалами истинных творцов у Камю предстают герои античных мифов Сизиф и Прометей, утвердившие на века свое Я нравственной творческой жизненной позицией.

Писатели-экзистенциалисты, слившие воедино в своем творчестве литературу и философию, выразили некоторые сущностные переживания, характерные для человека *пост*-культуры в целом. После Кафки, Камю, Сартра, Беккета, Ионеско острее и конкретнее ощущается ужас богооставленности человека, оказавшегося один на один с сюр-монстрами: супербюрократизированной и милитаризованной машиной государственности; погрязшей в безнравственной, бесчеловечной игре политической, сросшейся с Маммоной планетарного бизнеса (или капитализма); бездушным роботом НТП. Ужас перед жизнью заставляет безрелигиозную, духовно оскудевшую и опустошенную душу искать спасенье в сублимациях нового эстетического опыта, в частности, в эстетизации (т. е. *снятии* в эстетическом опыте) ужасогенных, негативных компонентов и феноменов экзистенции. Путь указали все те же писатели-экзистенциалисты.

Некоторые из них внесли определенный вклад и в эстетическую теорию. В частности, Сартр в молодости активно разрабатывал теорию воображения («Воображение» — 1936; «Воображаемое» — 1940). Объект «воображающего сознания» мыслится им как отсутствующую

щий, ирреальный. Художественный образ — результат интенциональности сознания. Воображение свободно творит свой объект, а не получает его извне. Произведение искусства — не объект реального мира, но ирреальный абсолюте, в котором художник находит выход из экзистенциальных противоречий.

Обращаясь к сфере иррационального, Сартр и Камю сохраняют тем не менее верность традиции французского рационализма. В их философских эссе, интеллектуальных пьесах и повестях человек предстает целостной личностью, стоически сопротивляющейся абсурду экзистенциального бытия. Отношение их героя к миру предельно серьезно, крайне драматично и подчинено определенной логике мысли и действия. В театре абсурда Ионеско и Беккета, возникшем под сильным влиянием экзистенциализма, абсурду уже ничто не противостоит, внутренняя жизнь затормаживается, рвутся все логические причинно-следственные связи, субъект рассеивается, распадается и сам язык. В современном художественном контексте экзистенциалистский абсурд трансформировался в «абсурдизм» — феномен «сдвинутого» художественного сознания, целенаправленно обыгрывающего и гипертрофирующего парадоксы, нонсенсы жизни и искусства в духе предельного иронизма *пост*-культуры.

13.2. Хронотипологические этапы трансформации искусства

Процесс переоценки всех ценностей культуры, проведенный Ницше, и возникновение *пост*-культуры наиболее радикально и рельефно протекал в искусстве с самого начала XX в. и прошел несколько хронотипологических стадий. *Авангард*, *модернизм*, *постмодернизм*⁷ и — параллельно с ними на протяжении всего столетия их антипод — *консерватизм* — основные. Первые три поддаются, хотя и достаточно условной,

⁷ Подробнее мое понимание художественного авангарда изложено в статье «Авангард» в «Новой философской энциклопедии» (Т. 1. С. 27–34). Феноменология авангарда, модернизма и постмодернизма подробно освещена в полном курсе моей «Эстетики» (М., 2002. С. 359–468).

хронологизации и систематизации. *Авангард* — вся совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины века. *Модернизм*⁸ — своего рода академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. *Постмодернизм* — начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная *ироническая* калейдоскопическая *игра* всеми ценностями и феноменами Культуры, включая и авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего маньеристского эстетизма.

Консерватизм — нечто другое. Это вся пестрая и бескрайняя охранительно-академическая и коммерческая сфера художественной культуры, стремящаяся (иногда сущностно, чаще формально) к сохранению и поддержанию жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего — реалистического искусства XIX в., например) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у авангарда и модернизма. Здесь можно назвать немало имен достаточно крупных писателей, композиторов, кинорежиссеров, актеров, архитекторов XX в., по достоинству ставших уже классиками высокой Культуры. Однако не они интересуют нас в данной главе, но именно инновационная линия: *авангард* — *модернизм* — *постмодернизм*, наиболее полно выражающая суть *пост-*культурных трансформаций в художественно-эстетической сфере.

13.2.1. Авангард

В принципе авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В начале XX в., однако, *авангард* приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего практически все ее более или менее значимые сто-

⁸ В культурологии существует и более широкое понимание модернизма, как и постмодернизма. Однако здесь речь идет только о *художественно-эстетической* сфере, имеющей свои измерения.

роны и явления и возвестившего начало какого-то качественно нового грандиозного переходного периода в культуре в целом. Фактически авангард знаменовал последнюю страницу эпохи Культуры и начало *пост*-культуры и активно развивался в евроамериканском пространстве от начала века почти до Второй мировой войны. При всем разнообразии и противонаправленности художественных и околохудожественных явлений, охватываемых этим понятием, они имеют общие культурно-исторические корни, общую атмосферу, породившую их, и многие общие основные характеристики и тенденции самопрезентации.

Авангард — это реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный прежде всего научно-техническим прогрессом последних столетий на базе отказа от веры в Великое Другое. Суть и значение для человечества этого лавинообразного переломного процесса в культуре и всей жизни человечества пока далеко не до конца поняты и не осмыслены адекватно (ибо он находится все еще в начальной стадии) научно-философским мышлением, но он уже с достаточной полнотой нашел выражение в феноменах художественной культуры, в искусстве.

В сфере научной мысли косвенными побудителями авангарда явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с середины XIX в., но особенно — открытия первой трети XX в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии, а позднее — биологии, кибернетики, электроники, и технико-технологические реализации на их основе. В философии — основные учения постклассической философии от Шопенгауэра, Ницше, Кьеркегора до Бергсона, Хайдеггера и Сартра; в психологии-психиатрии — прежде всего фрейдизм и возникший на его основе психоанализ. В гуманитарных науках — выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и, как его следствие, возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам; возникновение теософии, антропософии, новых эзотерических учений и, как реакция на них и на засилье позитивистско-сциентистского миропонимания, новый всплеск

неохристианских учений (неотомизм, неоправославие и др.) и нового рационализма. В социальных науках — социалистические, коммунистические, анархистские теории, утопически, но с революционно-бунтарским пафосом отразившие острые реальные проблемы социальной действительности того времени. Естественно, что художественное мышление, как самый чуткий барометр духовно-культурных процессов, не могло не отреагировать на всю эту калейдоскопическую бурю новаций. И отреагировало адекватно. Авангард — это предельно пестрое, противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление. В нем сосуществовали в непримиримой борьбе между собой и со всем и вся, но и в постоянном взаимодействии и взаимовлияниях течения и направления, как утверждавшие те или иные явления, процессы, открытия во всех сферах культурно-цивилизационного поля своего времени, так и резко отрицавшие их.

К характерным и общим чертам большинства авангардных феноменов относятся их осознанный заостренно экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства (особенно его последнего этапа — новоевропейского) и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям ретроградным, консервативным, обывательским, буржуазным, академическим; в визуальных искусствах и литературе — демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. «прямого» (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности, или — от *миметического* принципа в его изоморфной парадигме, вплоть до манифестации полной «беспредметности», «нефигуративности» (абстрактное искусство); безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и прежде всего в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда — часто декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т. п.; стремление к стиранию границ между традиционными для новоевропейской культуры видами искусства, тенденции к синтезу отдельных искусств (в частности, на основе синестезии), их взаимопроникновению, взаимозамене.

Остро *ощутив* (не осознав! ибо это не компетенция искусства) глобальность начавшегося перелома в Культуре и цивилизации в целом, художественный авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка и творца нового в своей сфере — в искусстве. Этот процесс начался еще в XIX в. и на рубеже столетий с появлением *символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна* (ар нуво, югендштил и т. п.) и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой половины XX в. Авангардисты демонстративно отказываются от большинства художественно-эстетических, нравственных, духовных ценностей европейско-средиземноморской культуры, прежде всего, и стремятся утвердить и абсолютизировать (и здесь они, как правило, крайне категоричны и непримиримы) найденные или изобретенные ими самими формы, способы, приемы художественного выражения. Обычно они сводятся к абсолютизации и доведению до логического завершения (часто предельно абсурдного с позиции традиционной культуры) того или иного элемента или совокупности элементов художественных языков, изобразительно-выразительных приемов традиционных искусств, вычлененных из конкретных культурно-исторических и художественных контекстов. При этом цели и задачи искусства видятся представителям различных направлений авангарда самыми разными вплоть до отрицания искусства как такового вообще, во всяком случае в его новоевропейском смысле. Если крупнейшие представители и создатели основных направлений абстрактного искусства Кандинский, Малевич, Мондриан видели в абстрактном искусстве оптимальную (то есть высшую) форму живописной реализации главной функции искусства — предельно возможного выражения Духовного (у Малевича — Ничто) и возведения (возвышения) к нему зрителя, то конструктивисты, футуристы, дадаисты и ориентировавшиеся на них художники считали, что традиционное искусство со всеми его функциями полностью изжило себя и должно быть отправлено на свалку истории.

К основным направлениям авангарда относятся *фовизм, кубизм, абстрактное искусство* (во всех его ипостасях), *экспрессионизм, супрематизм, футуризм, дадаизм, конструктивизм, метафизическая живопись, сюрреализм, наивное искусство; догекафония и ала-*

торика в музыке, конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство и некоторые более мелкие явления, а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни одному из указанных направлений арт-деятельности, как Пикассо, Шагал, Филонов, Клее, Матисс, Модильяни, Ле Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка, Мейерхольд и некоторые другие⁹. Авангард провозгласил и во многом начал активно реализовывать отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов искусства: миметизма, идеализации, символизации и любого выражения (уже при переходе в стадию модернизма) и обозначения; тео- или антропоцентризма; от художественно-эстетической сущности искусства вообще. Дегуманизация искусства (отказ от изображения человека и выражения всего комплекса человеческих отношений, исканий, переживаний) приобрела глобальные масштабы, как и абсолютизация творческого жеста, или скорее любого произвола, персоны, возведенной художественной стихией и арт-номенклатурой в ранг художника.

Так, известный авангардист Марсель Дюшан в бунтарско-эпатажных целях выставлял (в 1913–1917 гг.) готовые вещи (писсуар, сушилку для бутылок, велосипедное колесо на подставке) в качестве своих произведений. Его авторство заключалось только в именовании их (писсуар он выставил под названием «Фонтан» и т. п.) и внесении в контекст художественной выставки. Эта эпатажная акция имела большие последствия; она дала толчок новому типу арт-мышления, активно реализованному уже во второй половине XX столетия в *пост-культуре*. *Регу-мейды* (*готовые вещи*), вынесенные из утилитарного контекста жизни и внесенные в выставочную атмосферу художественной экспозиции, возводятся отныне в ранг произведений искусства, которые ничего не изображают, не отображают, не символизируют, не выражают, но лишь индивидуально «звучат» (еще Кандинский выявил и констатировал, что любая вещь по-своему визуально «звучит»), т. е. являют себя как некие самодостаточные вещи в себе. Даже авангардное сознание, несмотря на весь его экс-

⁹ Подробнее о некоторых из этих фигур и главных направлениях авангарда см.: Бычков В.В. Эстетика. С. 368–430.

тремизм, не было сразу готово к такому параэстетическому радикализму. Он получил широкое признание и распространение только с *поп-арта* и *концептуализма*, т. е. в арт-практиках середины XX в., пограничных между авангардом и модернизмом и уже предвещавших, если не начинавших, постмодернизм и *пост-культуру* в целом.

Авангард, таким образом, стал завершителем многовековой истории классического искусства и родоначальником и провозвестником некоего принципиально нового этапа в истории того, что классическая эстетика обозначала как искусство, и что ныне находится не только в муках феноменального рождения, но и в поисках терминологической самоидентификации. Отказавшись от миметизма, искусство авангарда в первую очередь отказалось от антропного принципа, характерного для классического (с античности, по крайней мере) изобразительного искусства и литературы. Если человек, его внешний облик, его красота, его устремления и образ действия, перипетии его жизни, его переживания, побуждения, духовные и душевные искания, его участие в Священной истории и в земных исторических событиях всегда находились в центре внимания классического искусства и литературы с античности до начала XX в., то авангард в основных своих направлениях (особое промежуточное место занимает в этом отношении, пожалуй, только экспрессионизм) фактически исключил человека из поля своих интересов. Уже к 1925 г. это подметил известный испанский мыслитель и эстетик Х. Ортега-и-Гассет в работе «Дегуманизация искусства»¹⁰.

Собственно, процесс этот начался еще с символистов и импрессионистов, у которых человеческий образ и жизнь человека во многом утратили первостепенное художественное значение и служили в одном случае символом, намеком на некие иные реальности, а в другом фигура человека выступала в одном ряду с иными визуально воспринимаемыми объектами в качестве носителя цветовых рефлексов. Фовисты и кубисты продолжили эту линию и до логического

¹⁰ См.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218 – 260.

завершения ее довел абстракционизм, особенно геометрический (супрематизм Малевича, неопластицизм Мондриана), визуально выявив «чистую беспредметность», которая в принципе трансцендентна человеку. «Черный квадрат» Малевича — сущностный символ глобальной и абсолютной «дегуманизации» искусства, свершившейся в XX в., в нем средствами живописи явлена абсолютная метафизическая «пустыня небытия», абсолютное Ничто, в котором нет и не может быть места человеку. Это космос до человека или после него; космос, который в принципе не для человека, хотя не исключается контакт с ним, но контакт уже не миметически-выразительного типа, а исключительно медитативного. Супрематические работы Малевича ничего не изображают и не выражают, но созерцание их может привести подготовленного зрителя в медитативное состояние.

Однако дегуманизация искусства, манифестированная и явленная авангардом, — это особая «дегуманизация». Пафоса *абсолютного метафизического Ничто*, предельно аннигилирующего человека, она достигает, пожалуй, только в супрематизме Малевича и в неопластицизме Мондриана. У остальных же авангардистов, а также у модернистов и постмодернистов мы наблюдаем более или менее тонкую или, напротив, сознательно огрубленную *игру* в дегуманизацию самого разного игрового спектра — от трагического вопля и гневного протеста против массового физического уничтожения человека войнами и революциями, например, у ряда экспрессионистов, от драматического выражения безысходной экзистенции у Кафки или Сартра до превращения живописи в «мягкое кресло» для уставшего в обыденной жизни человека (так обозначал цель своего искусства Анри Матисс). Авангард вольно или невольно начал *абсолютизацию игрового принципа* искусства. Выдвинув на первое место в искусстве *художественность* нередко в самых обостренных формах ее презентности в качестве сущностного творческого принципа, авангард ощутил *игру* (во всех аспектах — смыслами, формами, эпатажными манифестами) мощным внутренним двигателем искусства и устремил свои могучие энергии на «раскрутку» этого двигателя. *Игра в модусе самой высокой эстетической серьезности*

именно с авангарда и на протяжении всего столетия стала существенным стимулом возникновения все новых и новых, все более и более «продвинутых» арт-практик. В частности, именно игровой принцип новейших искусств столетия стимулировал интерес и философско-эстетической мысли к проблеме игры, как существенному эстетическому фактору.

Одним из глобальных игровых принципов отношения к художественной материи, к сущности искусства, к выражаемой или отрицаемой в нем и через него реальности, к человеку и даже к самой художественной креативности и к своему художественному «Я» стал в авангарде, а затем и во всем «актуальном» искусстве столетия (в модернизме и постмодернизме) *иронизм*. Искусство авангарда во многих его проявлениях, направлениях, крупнейших личностях пронизано (часто без осознания самими художниками) тонкой, глубокой, иногда ядовито-разъедающей *иронией*. Таков был дух времени. Искусство пришло на своем закате, в своем последнем (но мощном) всплеске в этой своей ипостаси (в его классическом смысле «изящных искусств») к последовательному иронизму, ироническому выявлению своей сущности (*художественности*) в ее предельно обнаженном, очищенном ото всего внеэстетического модуса, породив уникальные феномены авангардного искусства во многих его видах и этим логически завершив их историческое бытие.

13.2.2. Модернизм

Вторая мировая война и появившееся в ее ходе ядерное оружие массового уничтожения знаменовали собой некий глобальный перелом в человеческом сознании и в культурно-цивилизационных процессах XX в. Проблема эта выходит далеко за рамки собственно эстетики. Ею активно занимаются философы, социологи, политологи, социальные психологи, культурологи. Однако иметь ее в виду необходимо и эстетикам, искусствоведам, филологам. Сегодня мы видим, что уже в ряде направлений и феноменов авангарда, особенно в сюрреализме в целом, в творчестве таких классиков авангарда, как Шагал, Пикассо, Дали,

Джойс, Кафка, Шёнберг и некоторых других, мы как бы ощущаем предчувствие глобальной катастрофы, атмосферу грядущего смертоносного конфликта в человеческом обществе. И конфликт этот в облике зверя Второй мировой войны, унеся миллионы жизней, уничтожив множество памятников культуры и искусства, радикально повлияв на психику и менталитет выжившего поколения, существенно изменил всю духовно-культурную атмосферу в евроамериканском ареале. Исподволь назревавший с конца XIX в. кризис Культуры достиг предельного напряжения. В первые послевоенные десятилетия активно прогрессировали инновационные процессы *пост*-культуры. На базе становящегося классикой авангарда, хотя еще живы были многие его крупные представители, выросло новое поколение художников, писателей, композиторов, драматургов, кинематографистов, апологетически узаконившее самые радикальные авангардные находки в сфере художественных языков практически всех искусств и начавшее процесс бесконечного манипулирования ими, но уже без могучего творческого горения, присущего собственно авангардистам. Война существенно охладила творческий созидательно-поисковый пыл художественно-эстетической культуры первой половины столетия.

Искусствоведы иногда называют послевоенную волну художественных исканий «вторым авангардом», однако точнее именовать ее *модернизмом* в том смысле, который разъясняется ниже, т. к. все действительно авангардные находки и эпатажно-манifestарные выходы в искусстве были совершены творцами «первого», довоенного авангарда, или собственно авангарда в широком понимании. Поколения 50–70-х годов уже не дали таких могучих фигур, как Кандинский, Малевич, Пикассо, Шагал, Клее, Миро, Джойс, Хлебников. Пожалуй, только в музыке модернизм явил нечто равное крупнейшим довоенным авангардистам по мощи художественного поиска и качеству находок в лице таких композиторов как Булез, Штокхаузен, Кейдж, Ксенакис, Пендерецкий, Губайдулина, Шнитке. В визуальных и словесных искусствах мы не имеем ничего подобного. В целом же модернисты методично и кропотливо продолжили то, что бунтарски начали авангардисты, —

движение в направлении отказа от традиционных художественно-эстетических ценностей и выведения искусства за рамки традиционных искусств.

Термин «*модернизм*» сегодня используется в науке в нескольких смыслах. В наиболее широком из них он употребляется в западной эстетике и искусствознании XX в. для обозначения большого круга явлений культуры и искусства обостренно модернизаторского характера, возникших под влиянием НТП в техногенной цивилизации второй половины XIX — первой половины XX в. (или даже несколько шире), начиная с символизма и импрессионизма и кончая всеми новейшими направлениями в искусстве, культуре и гуманитарной мысли XX в., включая все авангардные движения вплоть до его своеобразного антипода — постмодернизма. В качестве главных особенностей модернизма указывают на эстетическую стратегию *автономии искусства*, принципиальной независимости от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного и т. п.); 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, тождественной его содержанию; и в результате всего этого — на абсолютизацию визуальной (или аудио) презентации произведения в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного.

Более строгим и типологически целесообразным для эстетики представляется суженное значение термина «модернизм» как одного из трех главных этапов функционирования искусства в XX в.: *авангарда*, *модернизма* и *постмодернизма*. Модернизм наряду с главными особенностями, перечисленными в первом (широком) семантическом модусе, наследует многие достижения и находки собственно авангарда, но отказывается от его бунтарского, эпатажного, скандального манифестаторства. Модернизм — это как бы академизировавшийся авангард; он утверждает многие из авангардных новаторских художественно-эстетических находок уже в качестве само собой разумеющейся-

ся классики. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса — это классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. Хронологически апогей модернизма приходится где-то на поздние 40–70-е годы, т. е. частично захватывает и поздний авангард и ранний постмодернизм, являя собой как бы некое посредствующее звено между ними.

Если авангард во многом довел до логического предела (часто до абсурда) автономизацию средств и способов художественного выражения традиционных искусств, как правило, еще в их рамках (живописи, музыки, скульптуры, литературы) и только наметил некие принципиально новые поисковые ходы арт-презентации (реди-мейды Дюшана, пространственные коллажи, фотомонтажи и т. п.), то модернизм в основном разрабатывал именно эти нетрадиционные для классического искусства стратегии арт-продуцирования. Начиная с *поп-арта*, *кинетизма*, *минимализма*, *концептуального искусства*, всевозможных *акций*, *инсталляций*, *энвайронментов*, художники-модернисты выводят арт-объекты за рамки традиционных видов и жанров, за пределы собственно искусства в классическом традиционном понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, 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 (= художественной) значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент презентации-рецепции.

Парадоксы, абсурдные ходы, алогичные сочетания вроде бы несочетаемых элементов и т. п. приемы, выполненные методом сборки на основе *коллажа-монтажа* часто из далеких от традиционных для искусства материалов (обычно бывших в употреблении вещей обихода и их фрагментов, отслуживших машин, механизмов, приборов индустриальной цивилизации, реже — заново созданных неких технологических не-утилитарных конструкций, не имеющих реальных прообразов и какого-либо функционального назначения)

призваны активизировать восприятие реципиента и рассчитаны на очень широкую и субъективную смысловую полисемию. С модернизма в сфере художественной культуры начинает формироваться энвайронментальная (пространственно-средовая) эстетика, и в нем заключены основные истоки *пост*-культуры. В ряде своих арт-направлений модернизм с 60–70-х годов перетекает в *постмодернизм*. В искусстве середины XX в. существовало множество переходных форм и достаточно крупных фигур от авангарда к модернизму, некое художественное поле авангардно-модернистских феноменов и экспериментов, ибо четкой грани между авангардом и модернизмом при общей принципиальной условности семантики всех эстетических и художественных дефиниций, естественно, провести невозможно. Речь может идти только о тенденциях. Среди типично модернистских явлений можно указать на *конкретное искусство, абстрактный экспрессионизм, поп-арт, минимализм, концептуализм*, на такую символическую для всего XX в. фигуру, как *Пикассо*¹¹.

Авангардисты, как правило, еще работали в традиционных видах искусства — живописи, скульптуре, графике, музыке, театре, кино, архитектуре, литературе и поэзии, экспериментируя по большей части в сферах художественных языков и организации художественной ткани произведения (живописной, музыкальной, словесной), доводя эксперименты до предельной для данного вида искусства черты. Модернисты идут уже значительно дальше. Вершится повсеместный отход от классических черт новоевропейского искусства — *станковизма*¹² и *эстетической сущности. Артефакты, объекты, арт-проекты* (так теперь все чаще называются вещи, пришедшие на смену *произведениям искусства*) вырываются из музейных рам и эстетических рамок, хотя и остаются еще нередко (но далеко

¹¹ Более подробно все эти явления анализируются в моей «Эстетике» (с. 431–452).

¹² *Станковыми* называются самостоятельные, самодостаточные, неутилитарные произведения классической новоевропейской живописи, графики и скульптуры, не входящие ни в какие ансамбли и ориентированные в первую очередь на чисто эстетическое восприятие. Название происходит от «станка» (мольберта, станка скульптора), на котором их выполняют.

не всегда) в музейно-выставочных пространствах, и устремляются «в жизнь».

В начале XX в. этот выход искусства за свои традиционные для новоевропейской культуры пределы — в жизнь почти одновременно, но с разных позиций манифестировали *символисты* (на духовной основе) и *конструктивисты* (в сугубо материалистическом ключе). Последние требовали «смычки» искусства с производством товаров утилитарного потребления, выхода на преобразование среды обитания человека, — интенции, вскоре реализовавшиеся в дизайне, художественном конструировании, авангардно-модернистской архитектуре. И если символисты-теурги, не сумевшие воплотить свои утопические мечты, и конструктивисты-дизайнеры, органично вросшие во второй половине столетия во все сферы промышленного производства, не только не отказывались от эстетического принципа, но клали его в основу своей деятельности «в жизни», то по иному пути двигались многие «продвинутые» и «актуальные» арт-практики неутилитарного толка, элитарные искусства модернизма. Они практически отказывают своим объектам и современному искусству в целом в их *эстетической сущности*, во всяком случае в ее традиционном понимании. Искусства перестают отныне быть «изящными искусствами». Модернисты на практике довели изгнание эстетического из искусства до логического конца.

Приведу лишь несколько характерных примеров. Начну с *поп-арта*, эстетический смысл которого сводится к своеобразной иронической поэтизации западной потребительской цивилизации в формах и материалах этой цивилизации. Один из классических его объектов «Одалиска» (1955–1958) *Роберта Раушенберга*. На подиуме лежит белая атласная подушка, в ее центре на белом столбике укреплена картина на деревянной основе, на верху которой поставлено натуральное чучело белого петуха. В верхней части живописной картины приклеены две небольшие репродукции с сюжетами «Амур и Психея» и «Сидящая обнаженная», в нижней части — фото воющего волка. Есть и другие мелкие вклейки, и вся поверхность слегка и небрежно расписана в духе абстрактного экспрессионизма. Исследователи-фрейдисты видят в этой работе массу сек-

суально-эротических символов. Более существенным является то, что подобными объектами Раушенберг активно продолжил эксперименты некоторых авангардистов начала века (Татлина, Дюшана, Швиттерса и др.) по реальному преодолению живописной поверхности, по выведению того, что когда-то было живописным образом, в трехмерное пространство и включению его в некие принципиально новые художественные контексты наряду с предметами реальной действительности. Свою творческую позицию Раушенберг обозначал как *действие* «в прорыве между искусством и жизнью».

Из того же пространства зрелого модернизма можно указать на размещенную в специальном зале Музея современного искусства во Франкфурте на Майне большую концептуалистскую инсталляцию Йозефа Бойса «Олень при вспышке молнии» (1958, 1985). Согласно трактовке самого художника, повторенной затем искусствоведами, удар молнии изображен здесь в виде вертикальной шестиметровой клинообразно расширяющейся книзу бронзовой формы, первоначально замысленной в виде горы глины. На полу расположены некие формы из алюминия, означающие оленя; вокруг них разбросано 35 аморфных мелких предметов, символизирующих праживотных; находящаяся неподалеку трехколесная тележка с киркой на ней означает козу и некая форма на станке для работы скульптора — полуостров на северном побережье Америки. Общий смысл инсталляции: эволюционный процесс в мире и отношении природы и культуры. Не знающий этой «концепции» зритель никогда ничего подобного не усмотрит в инсталляции. Однако визуально она как-то на него воздействует и вызывает некие движения в его психике. Сам Бойс так определял назначение искусства: «Задача искусства заключается в том, чтобы витализировать образность человека... Искусство необходимо не для того, чтобы объяснять вещи, но для того, чтобы поразить человека и активизировать все его органы чувств: зрение, слух, чувство равновесия...»¹³ Именно на это и была направлена вся его, да и большинства модернистов, деятельность как художника.

¹³ Цит. по буклету из экспозиции Бойса в художественном музее Дармштадта.

Модернизм на путях поп-арта, концептуализма, минимализма практически полностью отказался и от традиционных видов искусства, и от традиционных материалов искусства и способов творчества, и от классического понимания искусства, от его художественно-эстетической сущности. Его мастера переклЮчилились на создание неких пространственных (часто подвижных) объектов и вершащихся во времени абсурдных театрализованных акций (хэппенингов, перформансов — начали уже поп-артисты), не поддающихся какому-либо рациональному осмыслению, рассчитанных на некое внесознательное воздействие на психику реципиента, но не претендующих на возбуждение эстетического удовольствия, на возведение субъекта восприятия куда-то далее созерцаемого объекта.

13.2.3. Постмодернизм

Уже упоминавшийся выше Йозеф Бойс, как и все направление концептуализма, с равным правом может быть отнесен и к *постмодернизму*, некоему достаточно трудно определяемому словесно состоянию художественно-интеллектуальной атмосферы последней трети XX в., в наибольшей мере отвечающему духу *посткультуры*. В начале XXI в. феномен *постмодернизма* достаточно хорошо ощущается эстетическим сознанием и «продвинутой» философской мыслью. Однако он до сих пор не имеет более или менее определенного вербального выражения. Пока это обобщенное и расплывчатое в смысловом отношении понятие, фигурирующее в гуманитарных науках последней трети XX в. для обозначения ситуации в наиболее «продвинутых» сферах художественной культуры, литературы, литературной и художественной критики и эстетики, но также и в философии, политике, науке и в культурно-цивилизационном процессе в целом, характерной в основном для второй половины XX в.

В связи с тем что в науке существуют разные, нередко плохо согласующиеся по ряду параметров, а также по хронологическим рамкам определения и описания постмодернизма, как, собственно, и модернизма и

авангарда, то здесь мы ограничиваемся использованием этой категории только применительно к ситуации в художественно-эстетической культуре XX в. и в контексте введенной выше семантической связки понятий: *авангард* — *модернизм* — *постмодернизм*. В этом смысле постмодернизм — это новый этап художественно-эстетической деятельности, некое глобальное интеллектуально-художественное поле событий, когда в пространстве *пост*-культурного (или межкультурного, т. е. переходного) вакуума реализуется ситуация принципиально *игровой*, *ироничной ностальгии* по всей ушедшей культуре, включая и авангард с модернизмом, как последние и наиболее близкие этапы. Вершится своего рода «нео-классическая» (на сугубо игровом уровне — *как бы* опирающаяся на классику) предельно ироническая ревизия модернизма, а вслед за ним и всей предшествовавшей ему культуры. Постмодернизм — это прежде всего *ощущение* и *осознание* бытия, культуры, мышления как *абсолютной бескорыстной игры*, т. е. теоретически чисто и исключительно *эстетический* (а иногда даже и эстетский) подход ко всему и вся в цивилизационно-культурных полях; возвращение на каком-то ином уровне к эстетическому опыту, в котором акцент теперь сделан не на сущностных для классического эстетического сознания универсалиях *прекрасного*, *возвышенного*, *трагического*, а на маргинальных для классической эстетики, хотя имплицитно всегда присущих эстетическому опыту принципах *игры*, *иронии*, *безобразного*.

Если лейтмотивом деятельности авангардистов и модернистов была неудержимая устремленность куда-то вперед, к чему-то принципиально новому, не бывшему до них, к открытию новых (и конечно *истинных* в их понимании) путей или окон в вербально неопишутые, но существенные художественно-смысловые пространства; т. е. предельно серьезная и ответственная деятельность, направленная на свержение чего-то устаревшего и утверждение неких новаций, приращений в сферах художественно-эстетического опыта, то постмодернизму все эти интенции, амбиции, устремления чужды. Это умудренный опытом столетней эпатажно-инновационной борьбы «старец» от культуры, который знает все и вся в планетарном масштабе и в глубокой

исторической перспективе, понимает бессмысленность каких-либо серьезных или прагматических усилий, веры в разум, прогресс, истину, добро, красоту, и вообще бессмысленность всякой веры и ценит только одно — *наслаждение от игры* во всех сферах бытия и сознания, или по крайней мере в том, что еще недавно называлось культурой.

Принципы и правила постмодернистской игры с культурным наследием предельно свободны, их теории (= практики) поэтому отказываются ото всех традиционных философско-эстетических категорий, понятий и принципов художественно-эстетического мышления и заменяют их свободно трактуемым рядом как бы новых (во всяком случае, по номинации) принципов и понятий: *деконструкция, симулякр, интертекстуальность, шизоанализ, иронизм, фрагментарность, мозаичность, нониеархичность, лабиринт, ризома, телесность, соблазн, желание, парадоксальность, маргинализм, нарратология, грамматология* и т. п., — формируя на их основе некое новое смысловое поле и игровое пространство (= систему пространств).

Суть (если здесь уместно говорить о какой-то сути, ибо постмодернизм отказывается и от этого понятия) постмодернистских процедур сводится к принципиальному *отказу от новоевропейской серьезности* в отношении всех традиционных ценностей культуры при внешней конвенциональной суперсерьезности (одно из главных правил постмодернистской игры со смыслами на уровне *ratio*); к глобальному расшатыванию, снятию их в бессистемной системе иронически-игровых отношений, событий, жестов, ходов; к утверждению всеразрушающего релятивизма при постоянной тихой ностальгии по разрушаемому миру; к сознательному симулированию в полях вроде бы традиционного философствования или художественного опыта, к созданию бесчисленного поля *симулякров* — будто-философских, будто-научных текстов, будто-политических трактатов, будто-художественных произведений и т. п. Отсюда бережное, *почти ритуальное* перенесение обломков сознательно и планомерно разрушаемого храма Культуры в новое смысловое арт-пространство и сборка из них неких нередко замысловатых и утонченных смысловых и энергетических структур, доставляющих

реципиенту переходной эпохи, по крайней мере, включенному в конвенциональное сообщество постмодернистов, все-таки *эстетическое удовольствие*. Притом процесс этот многими представителями постмодернизма осуществляется бессознательно (и они часто даже не причисляют себя к его сторонникам) под влиянием общей энергетической атмосферы эпохи *пост-*культуры, существенной частью которой является постмодернизм. Фактически в глубинах постмодернистского бытия-сознания проигрываются модели и парадигмы структурных и смысловых заготовок того *иного*, что идет на смену Культуре.

В силу своей творческой установки на отказ от каких-либо глобальных амбиций, осознанной демонстрации «усталости» от культуры и иронического отношения к ней в целом и к творческой деятельности в частности постмодернизм не создал шедевров и не дал выдающихся имен в сфере искусства, какие мы имеем от авангарда и даже от модернизма. Однако и среди бесчисленного множества постмодернистов можно отметить в арт-сфере такие, существенно выделившиеся за счет незаурядного таланта фигуры, как Й. Бойс и Я. Кунеллис в визуальных искусствах, Дж. Кейдж и К.-Х. Штокхаузен в музыке, П. Гринуэй в кино, Ж. Батай, У. Берроуз, У. Эко, М. Павич в литературе. В качестве принципиально нового события в арт-практиках следует указать на возникновение *энвайронмента* и *акционизма* во всех его формах (собственно *акции*, *хэппенинги*, *перформансы*). Остановимся подробнее на некоторых из постмодернистских феноменов, чтобы яснее была видна суть этого интересного в эстетическом плане явления, буквально охватившего всю элитарную арт-деятельность конца XX столетия и перешедшего в начало нового.

Неоднократно отмечалось, и здесь необходимо подчеркнуть еще раз, что крупнейшие направления в искусстве модернизма *поп-арт* и *концептуализм* со всеми их персонажами и ответвлениями по сути своей содержат сущностные постмодернистские интенции — выдвигание на первый план игрового принципа и установку на иронизм в отношении всего и вся. Уже сам факт почти ритуального, почтительного отношения к любому фрагменту *повседневности*, к обломку

любой обиходной вещи, найденному на свалке и с благоговением внесенному в арт-пространство, содержит в себе мощный заряд иронически-игровой энергетики, который характерен именно для постмодернизма. Многочисленные перформансы и хэппенинги, созданные классиками поп-арта, полностью вписываются в постмодернистскую парадигматику.

В конце XX столетия во всех видах и направлениях арт-практик появилось множество имен всякого масштаба, работающих в постмодернистской парадигме. Ироническая игра с культурно-художественным наследием, часто под маской серьезнейшей, почти сакральной деятельности пришла на рубеже тысячелетий многим по вкусу. Для наглядности приведу пару примеров.

Одной из типично постмодернистских форм творчества в сфере визуальных искусств является создание *энвайронментов* (англ. *environment* — окружение, среда) — реальных неутилитарных арт-пространств. В Европе наиболее грандиозные энвайронменты создает греческий художник, постоянно проживающий в Риме и работающий в Германии Яннис Кунеллис. В 80 — 90-е годы он экспонировал ряд монументальных энвайронментов в огромных помещениях — залах и подвалах старинных дворцов, на настоящей барже, в цехах заброшенных заводов и фабрик. Им активно используются все особенности местного интерьера: колонны, перегородки, двери, окна, опорные столбы, остатки заводских станков и различных приспособлений и т. п. К этому добавляются старые переносные инсталляции или их фрагменты и некоторые новые инсталляционные элементы. В результате возникают каждый раз новые неповторимые парахудожественные пространства, наполненные определенной постмодернистской символикой: обращением к простым вещам, первичным стихиям (огню, земле, воздуху) как символам бытия; своеобразной поэтизацией быстро устаревающей материальной оболочки мира и цивилизации, прежде всего; попытками преодолеть время путем реорганизации реального пространства в некое новое качество с помощью по-новому понятых художественных законов, инсталляционных приемов и т. п. Характерным для Кунеллиса является обозна-

чение практически всех своих работ и проектов одним (ставшим значимым, почти символом) названием «Senza titolo» («Без названия»). Названия (слова) не играют здесь роли. Реципиенту предоставляется полная свобода творческого восприятия открывающихся визуальных пространств.

В качестве примера предельно радикального постмодернистского динамического энвайронмента можно указать на проект, демонстрировавшийся на Международной выставке самого продвинутого искусства *documenta X* (Кассель, 1997), Ганса-Юргенга Зиберга. «"Пещера памяти" в шести пунктах: Шлеф Клайст Гете Раймон Моцарт Беккет» (1997). С помощью 10 киноэкранов и бесчисленных видеомониторов в большом полутемном зале, через который продвигаются, в котором сидят и стоят реципиенты, создается почти энтропийное *n*-мерное пространство *жизне-пост-культуры* XX столетия, которое включает в себя фрагменты культуры, искусства и жизни человеческой от античности до наших дней. Визуальный хаосогенный процесс человеческой экзистенции дополняется еще приглушенным звукорядом (музыка, пение, речь, шумы), который можно выбирать и самостоятельно, надевая те или иные наушники с разнообразными записями музыки и другой аудио-продукции. Реципиент в достаточно широком диапазоне волен сам свободно перемещаться или пребывать в этом активном, предельно динамичном арт-пространстве, полностью или частично растворяясь в нем и подчиняясь (в пределах выбранной парадигмы восприятия) его законам.

Другой распространенной формой постмодернистской художественной деятельности являются всевозможные *акции* типа *хэппенингов* (от англ. to happen — случаться, происходить) — импровизационных неутилитарных действий подготовленных участников и вовлеченных случайных зрителей, — или *перформансов* (англ. performance — исполнение) — неких, как правило, абсурдных действий, совершаемых на сцене, в специальном энвайронменте или на природе по определенному сценарию. Их начали разрабатывать и исполнять уже поп-артисты, но особое распространение они получили в последней трети столетия.

Следующим шагом постмодернистской деятельности становятся уже дигитальные энвайронменты и перформансы, реализуемые в компьютерных сетях, на разработку которых сегодня переключились многие суперпродвинутое арт-мастера и фрагменты которых регулярно мелькают на международных выставках «актуального» искусства. Уже вырисовывается и одна из существенных тенденций движения «продвинутых» арт-практик второй половины XX в. Если большинство авангардно-модернистских артефактов и объектов имели тенденцию к трансформации в энвайронмент и перформанс, то сами эти формы арт-деятельности конца столетия, организованные, как правило, путем объединения предметных, фото-, кино-, видео-объектов и действий живых участников становятся своего рода предтечей и прообразом создания киберпространств *виртуальных реальностей* (подробнее см. гл. 16), которые начиная с компьютерных игр, лазерных шоу и кончая специальными компьютерными арт-проектами все активнее внедряются в *пост-культуру* последнего времени. Из реальных энвайронмент и перформанс превращаются (или перетекают) в виртуальные, где их энергетика и способность активно воздействовать на реципиента многократно усиливаются.

■ 13.3. Основные принципы современной арт-деятельности

Характернейшей чертой арт-деятельности последней трети XX в. является предельное обострение глубинной антиномии творчества «рациональное-иррациональное». При этом иррациональное, бессознательное, абсурдное часто бушуют в алхимическом тигле строгой концептуальности. В результате мы имеем бескрайнюю стихию *пост-культуры*, в которой господствуют вырвавшаяся из-под контроля утилитаризма *вещь* сама по себе и сама в себе со своими вещными (визуальными, слуховыми, гаптическими) энергиями и *тело* с обостренной сенсорикой, порвавшее узду какой-либо духовности. Во всем этом клокочущем вареве какая-то глубинная художественно-антихудожественная провиденциальная активность — ощущение прин-

ципиально *иного* этапа цивилизационного процесса и активная работа на него — сочетается с *полной растерянностью* художественно-эстетического сознания перед ним. Чувствуя, что из-под ног уходит твердая почва традиционной Культуры, современный художник мечется в зыбкой трясине неопределенности, хватается за любые «соломинки» творческой экзистенции, в которой только и определено его место, чтобы доказать хотя бы самому себе, что он еще жив как творческая личность.

Отказавшись от традиционных общечеловеческих ценностей, или не признав их за таковые, утверждая принципиальную аксиологическую релятивность, *пост-культура* на уровне *ratio* утверждает новую поликанальную многоуровневую *неклассическую* эстетику на элитарной *конвенциональности* (некой внутрицеховой неписаной условленности), которая, в частности, исключает из сферы искусства его фундаментальный традиционный принцип *отображения*. На уровне конкретной арт-практики последовательно разрабатываются (отчасти складываются) и более радикальные принципиально новые правила игры в арт-пространстве, полностью отрицающие какую-либо миметику и выражение путем разворачивания поля а-морфных принципов всевозможных диссонансов, дисгармоний, деформаций, конструирования-деконструирования, монтажа-демонтажа, алогичности, абсурда, бессмысленности и т. п. На основе этих стратегий сооружаются арт-проекты и организуется арт-практики, которые более или менее соответствуют неким общим для данного хаосогенного момента цивилизации тенденциям, легитимированным и часто гипертрофированно «раскрученным» международной арт-номенклатурой, господствующей в мировом арт-производстве. Конвенциональная цеховщина (или «внутрицеховая герметика») — один из важнейших принципов *нонклассики* в пространствах *пост-культуры*. Кураторы, галеристы, модные арт-критики — маги и волшебники в сфере *пост-арт-бытия* (= арт-рынка). При этом бизнес и рынок, прикрытые конвенциональным герметизмом «посвященных», играют немалую роль в общей арт-стратегии современного «заговора искусства» (по Бодрийару) против человека. Ничтожное с мистериальным благоговением

выдается за Ничто (= трансцендентному Небытию), и ему воспеваются гимны и приносятся «бескровные жертвы». *Симулякры* всех уровней — «подобия», не имеющие прообраза (подробнее см. гл. 15) — заполняют арт-пространства *пост-культуры*.

На смену *мимесису, идеализации, символизации* в классическом понимании, *выражению* в искусстве пришло *конструирование* самодовлеющих объектов на основе *коллажа-монтажа*. Общая тенденция и историческая логика движения в пространствах элитарных «продвинутых» арт-практик: от отдельной реди-мейд с ее индивидуальной энергетикой (вещь в чистом виде) через композиции вещей-объектов в ассамбляжах и инсталляциях (поп-арт, концептуализм) к организации особых неутилитарных *пост-пространств* — *энвайронментов*, в которых могут совершаться некие не поддающиеся логическому осмыслению действия — *перформансы*, или *акции*. На этих путях используются многие находки авангарда, модернизма, постмодернизма, элементы консерватизма, кича — все и вся во всевозможных комбинациях. Выдумка и фантазия кураторов и авторов здесь не имеют предела. Проекты и действия индивидуальны и, как правило, одноразовы. Создаются непосредственно в данном экспо-пространстве, затем разбираются и сохраняются только в документации (вербальной, фото-, фоно-, видео-, кино — и т. п.). Поэтому *документ* и *архив* со времен концептуализма играют в *пост-культуре* не меньшую, если не большую роль, чем оригинальный арт-проект в его экспозиционной презентности. В музеи обычно поступает только документация по *энвайронментам*, *акциям*, *перформансам*, *хэппенингам* и т. п. достаточно громоздким действиям-проектам. Художественный музей постепенно превращается в *архив* арт-документации.

Видное место в *пост-культуре* занимают фотография, видеоинсталляции, а в последние годы XX в. — компьютерные, или дигитальные, объекты (включая сетевую литературу — *гипертексты*) и особые виртуальные киберпространства. *Симулякры* и *симуляции* всех видов заменили образ и символ традиционных искусств, и в этом документальное фото (визуальный отпечаток мгновения быстротекущей действительности тварного мира), кино- или видеоролик обладают

огромным потенциалом. Не сущности, ибо их не признает *пост*-культура (что есть сущность?), а видимости, кажимости со своими мгновенными соматическими энергиями вдохновляют отныне художника, определяют приоритеты на арт-сцене конца XX — начала XXI столетий. Фото, видеополиэкраны, многоканальная звукозапись, лазерная светотехника, компьютерная поддержка, проектирование, анимация, моделирование в сочетании со статическими объектами теоретически позволяют сегодня создавать уникальные и мощные по напряжению энергетических полей самых разных уровней энвайронменты и перформансы, которые впитывают в себя и переваривают на новейшем электронном уровне все находки в сферах художественного выражения и презентации авангарда, модернизма, постмодернизма и даже консерватизма во всех видах и жанрах искусства. Другой вопрос, что весь этот огромный, почти необозримый арсенал средств и способов организации арт-объекта открывает перед современным художником такие перспективы, которые значительно превышают его реальные психофизические возможности и творческие способности. Отчасти, видимо, и поэтому в современной арт-деятельности снят эстетический критерий — *художественности*.

В качестве важнейшей характеристики сферы художественной культуры XX в. в целом должен быть назван *дух радикального эксперимента*, приведшего к становлению неклассического эстетического сознания (о нем подробнее в следующей главе), которое на протяжении всего столетия формировалось в среде новаторски ориентированных профессиональных художников, писателей, композиторов и авангардно мыслящих интеллектуалов-гуманитариев (филологов, искусствоведов, философов, эстетиков). Высокое, т. е. профессиональное, свободное от прямых утилитарных задач искусство (включая и литературу), возникающее для выполнения своих имманентных функций в обществе (в первую очередь художественно-эстетических), прошло за исторически короткий срок с конца XIX в. удивительный путь от предельного эстетизма, апологии «чистого искусства» до фактически полного отрицания всей сферы традиционной эстетики, традиционной художественности.

Импрессионисты, символисты, декаденты, ранние авангардисты отказали искусству в выполнении каких-либо утилитарных (социальных, религиозных, политических и т. п.) функций, абсолютизовав только чисто художественные (каждое направление в меру своего понимания художественности): созидание и выражение красоты, художественной гармонии, выявление «абсолютной» формы, создание самодовлеющей художественной образности, символов, выражающих исключительно художественными средствами духовные реальности, душевные состояния и т. п. Живопись, музыка, поэзия сосредоточились на экспериментах по выявлению предельных возможностей своих средств художественного выражения, своих художественных языков, не забывая при этом о перспективах их эстетического синтеза или, по крайней мере, интенсивного диалога между собой. Эстетический опыт достиг у крупнейших представителей большинства новаторских движений и направлений в искусстве рубежа XIX–XX вв. высокого уровня концентрации, глубины, силы.

Однако в этих же направлениях, начиная с отдельных символистов, постимпрессионистов и особенно авангардистов (прежде всего с кубистов, дадаистов, футуристов, конструктивистов), возникла тенденция к демонстративному отрицанию классических художественно-эстетических принципов и ценностей. Наметился и стал последовательно реализовываться отказ в искусстве от выражения и создания прекрасного, возвышенного, идеального, духовного, от реалистического изображения действительности, от миметизма во всех его модификациях. Возникла тенденция к выходу традиционных искусств за свои исторически сформировавшиеся видовые, жанровые и даже родовые рамки. Многим авангардистам, на что уже указывалось, стало тесно в пределах искусства вообще, возник лозунг «выхода искусства из искусства в жизнь».

Часть авангардистов понимала его как вынесение художественно-эстетических принципов, наработанных в сферах высокого, неутилитарного, чистого искусства («изящных искусств» в терминологии новоевропейской эстетики), в *новые прикладные искусства*, ориентированные на интенсивную художественно-эс-

тетическую организацию всех сфер жизни человека: производственной, бытовой, лечебной, отдыха, развлечения, спорта и т. п. При этом многие из авангардистов (конструктивисты, некоторые футуристы и абстракционисты) считали, что высокое неутилитарное искусство вообще изжило себя и не имеет права на существование. Ему на смену пришло искусство организации жизни, и все мастера элитарного искусства должны переключиться на него. Отсюда берет начало принципиально новый этап развития декоративно-прикладных искусств, сознательно ориентированных на новейшие достижения техники и технологии: «промышленное искусство», художественное конструирование, дизайн, система искусств во главе с архитектурой, целенаправленно работающих на организацию эстетизированной *среды* обитания человека. К концу XX в. на этом пути были достигнуты заметные, а иногда и высокие в эстетическом смысле результаты.

Другая часть авангардистов, а затем и модернистов, остававшихся в рамках элитарного, самодостаточно-го, самоценного неутилитарного искусства, осмыслила идею «выхода в жизнь» как призыв к отказу от традиционной (и достаточно утонченной к началу XX в.) художественной специфики искусства, к расширению выразительных средств традиционных искусств за счет привлечения в их арсенал внехудожественных с позиции классической эстетики средств, материалов, способов создания произведений искусства, которые все чаще начинают именоваться просто *артефактами* или *объектами*. Смена названия была значимой, свидетельствовала о постепенном отказе искусства от своей сущностной функции — эстетической. Вовлечение в авангардно-модернистские произведения все большего количества элементов, предметов, фрагментов повседневной действительности в их натуральном виде (начиная с коллажей кубистов и реди-мейдов Дюшана до превращения цехов старых заводов в огромные арт-проекты — энвайронменты) с акцентом на самой этой натуральности, ее вещной (визуальной, гаптической, а в боди-арт, хэппенингах, перформансах — и чисто телесной, а нередко и просто сексуальной) энергетике активно оттеснило в искусстве (точнее в артефактах, арт-практиках, арт-проектах) модернизма (особенно

в поп-арте, концептуализме, «актуальном» искусстве последних десятилетий XX в.) эстетические, художественные задачи на самый задний план, а нередко и просто сняло их как якобы неактуальные.

К концу XX в. масштабный *пост*-культурный эксперимент в сфере искусства (в русле авангардно-модернистско-постмодернистских практик евроамериканского ареала) привел практически к полному отказу от традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств, но отчасти и в литературе, музыке, театре, следствием чего стала почти полная деэстетизация искусства. Подавляющее большинство современных «актуальных» арт-практик существуют вне сферы традиционного эстетического опыта или очень слабо пересекаются с ней. Точнее, арт-практики *пост*-культуры демонстративно уходят от центральных для классического новоевропейского эстетического сознания креативных идеалов и принципов прекрасного, возвышенного, миметизма, выражения и осознанно или внесознательно (чаще всего — дань духу времени) тяготеют к другим принципам, в какой-то мере маргинальным для классической эстетики, хотя имплицитно присущим многим сферам традиционного искусства. Я имею в виду принципы *игры* и *иронии*. Фактически именно в их ключе развивалось продвинутое искусство на протяжении всего XX в. от авангарда с его эпатажным манифестаторством до постмодернизма, где игровой принцип и иронизм превратились в основу творческого метода на всех уровнях и во всех видах искусства. Однако на этих путях (не случайно они все-таки были маргинальными в классической культурной традиции) пока редко удается достичь оптимальной гармонии с Универсумом.

Здесь возникает интересное предположение. Пристальное всматривание в процессы, происходящие в самых продвинутых элитарных арт-практиках и близком к ним философско-эстетическом дискурсе наводит на мысль, что в этой сфере начинает складываться нечто отдаленно напоминающее тот феномен, который еще в первой половине прошлого века Герман Гессе назвал «игрой в бисер», посвятив ему главный свой роман. Утопия известного писателя и мыслителя

о суперэлитарной, *высоко духовной* культуре далекого будущего, реализованной в форме *Игры в бисер* (серьезной сверхинтеллектуальной игры всеми ценностями всех культур), кажется, уже превращается в своего рода «евангелие» художественно-эстетической, да и гуманитарной в целом культуры XXI в. На протяжении всей второй половины прошлого столетия во всех сферах самых продвинутых арт-проектов и гуманитарных мыслительных практик (в философии, филологии, искусствознании, эстетике и т. п.) фактически разворачивался процесс кропотливой, но достаточно последовательной подготовки к подобной Игре. Пока, правда, больше на внешних технико-технологических уровнях работы с самодовлеющей формой, как бы забывшей о своей эстетической функции, о духовной содержательности.

Большая часть самой продвинутой арт-продукции талантливых *арт-истов* последних десятилетий и почти все «культовые» тексты модных мыслителей типа Хайдеггера, Барта, Гадамера, Делеза, Деррида, Кристевой и др. являют собой, если мы взглянем на них непредвзято, но памятуя об эстетическом опыте традиционной Культуры, не что иное, как весомые наработки в сфере игровых, часто иронически игровых стратегий. И мощь потока элитарных игровых практик в художественно-интеллектуальном пространстве человечества постоянно нарастает. Нарбатываются игровые матрицы, правила, приемы, ходы, парадигмы, стратегии, базы данных для каких-то глобальных игровых партий, использующих материал и опыт всех культурных достижений человечества: искусств, культов и религий (Востока и Запада), мыслительных и духовных движений, науки, техники, современных технологий. *Пост-культура*, демонстративно отказавшись от Центра Культуры — Великого Другого, начинает использовать в каких-то новых целях многие наработки Культуры, превращается в некую пропедевтическую базу для чего-то, близкого к Игре в бисер. Притом сегодня Игра, как вероятная будущая сфера бытия всех элитарных неутилитарных (т. е. эстетических все-таки (!), хотя и в какой-то новой парадигме) духовно-художественных интенций человечества, может быть организована на путях и в фор-

мах, которые еще и не снились Гессе. Именно в сфере виртуальной реальности сетевых киберпространств.

13.4. Эстетизация всего

В свою очередь, активно вытесняемый из сферы высокого, или элитарно-конвенционального для XX в., искусства традиционный эстетический опыт, спущенный с высот классической духовности не без помощи наследников тех авангардистов, которые еще в начале столетия ушли «в жизнь», «в производство», достаточно интенсивно и на новом высокотехнологичном уровне охватил почти все сферы обыденной жизни людей высокоразвитых стран мира. Объединенными усилиями архитекторов, дизайнеров, художников-конструкторов и прикладников всех уровней и во всех сферах производства быт человека второй половины XX в. существенно эстетизировался. Этому энергично способствовали средства массовой коммуникации и информации, Интернет, новейшие технологии, современные средства полиграфии и репродуцирования всего и вся от шедевров мировой живописи и записей музыкальных произведений до создания голографических копий любого уникального объекта. Эстетический опыт, спустившись с Олимпа высокого искусства, большей частью существенно потерял в качестве, утратил свою уникальность, своеобразный эзотеризм, элитарность, но выиграл в количестве. На уровне массовой культуры, т. е. в элементарных формах он стал достоянием широчайших масс. Более того, энергично вытесняемые из неутилитарного искусства эстетические сознание, эстетический опыт классического образца устремились в XX в. в сферу прикладных искусств, существенно повысив их эстетическую значимость в культуре. Многие художники авангардно-модернистской ориентации, увлеченные социально-демократическими, революционными, техницистскими идеями (в XX в. они создавали часто некое единое поле инновационной энергетики), а также их коллеги, не разделявшие авангардно-модернистских взглядов и за это вытесненные с высот элитарного искусства, ушли в сферу прикладного искусства. Во многом благодаря их усилиям высокого эстетического уровня достиг *дизайн*.

Основные задачи дизайна, как известно, заключаются в определении совместно с инженерами-разработчиками функций конструируемого предмета и разработке его внешней формы и форм всех его элементов, оптимально соответствующими выполняемым предметом функциям (т. е. выражающим на художественном уровне его функциональную сущность). При этом учитываются эстетический дух времени (как правило, внесознательно в процессе творческого поиска художественного решения), эстетические запросы, потребности и реальные возможности покупателя и потребности рынка (т. е. коммерческие интересы производителя). Мудрость и искусство дизайнера заключаются в том, чтобы найти оптимальное сопряжение этих в сущности своей противоречивых потребностей и задач. К чести основных школ и направлений в дизайне XX в. следует отметить, что они вывели на хороший эстетический уровень практически весь необозримый мир вещей, предметов и сфер утилитарного назначения. Не ограничиваясь этим, многие дизайнеры дают волю своему творческому воображению и создают высокохудожественные неутилитарные произведения, *подобные* утилитарным предметам, но не предназначенные для выполнения их функций — практически произведения высокого искусства в классическом эстетическом смысле слова. Организуются целые выставки нефункциональных, чисто декоративных дизайнерских произведений, выполняющих только эстетические функции. По этому пути пошли и некоторые направления высокой моды. Одаренные эстетическим вкусом модельеры на основе современных технологий и новейших материалов текстильной промышленности создают уникальные образцы своего искусства, не имеющие никакого практического применения, рассчитанные только на эстетическое восприятие при демонстрации их коллекции. Это же можно сказать и о некоторых конкурсах парикмахеров, мастеров макияжа.

Современный «массовый» человек комфортно чувствует себя на супертехнизированном концерте-шоу, полухудожественных спортивных состязаниях (фигурном катании, синхронном плавании, спортивных танцах, художественной гимнастике) или на Таймсквер в Нью-Йорке, залитом цветным светом со всех

сторон набегающих огромных динамичных электронных реклам, впитавших, кстати, почти все новейшие достижения неутилитарных «продвинутых» искусств. Эта «красота», по нему, вполне «понятна», доставляет удовольствие. Какая-никакая, а «эстетика» пришла в жизнь, в каждый дом, окутала человека приятным облаком рекламной красоты, ритмики, мелодичности, сладкой истомы, сентиментальных переживаний и т. п. Вот эта-то «эстетика» массовой культуры, порожденная НТП и часто невысоким вкусом ее потребителей, добавляет аргументов представителям все уменьшающегося отряда «жрецов» и апологетов элитарной арт-деятельности в их ригористичной борьбе с любой «эстетичностью», побуждает с большим рвением культивировать тот предельно «герметичный» и во многом сугубо экспериментальный продукт, которым заполнены музеи и самые престижные выставки современного искусства во всем мире и который чаще всего исключает какой-либо эстетический опыт, эстетическое удовольствие, не рассчитан ни на какой контакт реципиента с Универсумом.

Сегодня очевиден своеобразный эстетический телеологизм в движении авангардно-модернистских искусств на протяжении XX столетия. В процессе активного доведения до логического завершения и разрушения классических форм художественного выражения нарабатывались инструментарий, система приемов и формотворческая база для принципиально новых способов бытия *парахудожественной культуры* будущего (или того, что идет ей на смену, — некой невиданной еще формы будто-бы-художественно-эстетической материи) со своей *иной* по сравнению с классической эстетикой — *неклассической* (о ней речь впереди). И ныне мы видим, как в новейших и элитарных, и массовых, и коммерческих (они теперь все чаще и чаще затейливо переплетаются и сливаются в нечто единое) художественно-псевдо-будто-и-около-художественных практиках и проектах используются наработки и элементы футуризма, экспрессионизма, сюрреализма, абстракционизма, дадаизма, конструктивизма, поп-арта, концептуализма, графической поэзии, конкретной музыки и т. д. и т. п. в самых причудливых сочетаниях и на более высоком электронно-ви-

зуальном уровне исполнения, чем в станковых произведениях авангардистов и модернистов. Понятно, что здесь утрачивается неповторимая аура оригинальной авторской индивидуальности, но в *пост*-культуре это уже никого не волнует. Экспериментальные наработки изначально элитарно и почти эстетски ориентированных основных направлений авангарда и модернизма оказались востребованными в последней трети XX в. как самыми продвинутыми и «актуальными», элитарными арт-практиками *пост*-культуры, так и ориентированными на самые широкие массы потребителей дизайном, организаторами среды обитания, создателями массовой культуры.

Наряду с уже рассмотренной тенденцией элитарной части самых «продвинутых» арт-практик выделиться в конвенциональное герметическое иронически-игровое поле, в некий прообраз будущей «игры в бисер» (по Г. Гессе) для «посвященных», на сегодня выявились и некоторые главные сферы и направления динамичного «овладения» искусством массами, о котором мечтали многие художники в начале XX в. Градостроительство, архитектура, дизайн, художественное проектирование, искусство моды, индустрия спорта, садово-парковое искусство, включающее аналогичный опыт Востока и модернистского лэнд-арта, объединяются на базе психологии, эстетики, эргономики, экологии и других наук с целью создания всеобъемлющей динамической *Среды обитания* человека (город, жилище, офис, производственные помещения, лечебницы, детские учреждения, места отдыха и развлечений, спорткомплексы и т. п.). Средовой подход является сегодня доминирующим в градостроительной и архитектурной практиках, включающих в поле своей деятельности многие (если не все) современные искусства. При этом предпринимаются попытки активного привлечения широких слоев самих обитателей Среды к косвенному участию в ее модификации применительно к конкретным условиям и персонажам, ее населяющим. Существенную роль в организации Среды играют электронные средства коммуникации и массовой информации (СМИ), оказывая не без помощи художественно-эстетических средств манипулятивное воздействие на массовое сознание ее обитателей.

Элементы многих видов авангардно-модернистских искусств в трансформированном с помощью электроники виде привлекаются сегодня шоу-бизнесом для создания *интерактивных зрелищных пространств*, как правило, рассчитанных на молодежную аудиторию, которая путем специально организованных аудиовизуальных эффектов и режиссуры активно вовлекается на уровне раскрепощенной психомоторики (нередко с агрессивно-эротическим окрасом, призванным «выпустить пар» из перегретой в напряженном современном социуме молодежи) в шоу, вершащиеся в этих пространствах. Экстатические вопли и конвульсивные движения поклонников некоторых рок- и поп-звезд нередко почти приближаются к тому, что творится на эстраде. Лазерно-светозвуковая среда, объединяющая зал и сцену (ядро шоу), почти уравнивает исполнителей и зрителей на уровне психоэнергетических полей.

Еще одна сфера, где начинают активно использоваться наработки авангардно-модернистско-постмодернистского эксперимента XX столетия, — это сетевые киберпространства, создание виртуальной реальности на основе дигитальных объектов, пространств, действий и действ. Именно здесь уже в ближайшем будущем может быть реализовано наиболее полное вовлечение человека в искусственную, предельно активную виртуальную среду, создаваемую, с одной стороны, при участии самого входящего в нее реципиента и оказывающую на него одновременно сильное манипулятивное воздействие — с другой. Сегодня почти очевидно, что на протяжении всего прошедшего столетия НТП (особенно!), многие «продвинутые» философские направления, гуманитарные науки, художественно-эстетические эксперименты подспудно работали на глобальное переформировывание человеческой психики, ментальности, сенсорики в направлении подготовки человека к вхождению в виртуальный мир сетевого бытия. Внесознательно готовили из людей «пауков» (www!), приспособленных к полноценной квазиз жизни в виртуальной паутине. Именно в киберпространствах человек по собственному желанию сможет стать творцом (пока, слава Богу, виртуальным) и себя самого, и своей жизни, и своего окружения — среды обитания, способа

действия, друзей, врагов, сексуальных партнеров и т. п.; компенсировать все то, что ему не удастся реализовать в жестком обыденном мире земного бытия. Традиционный духовный мир Культуры заменяется грядущим виртуальным электронным миром *пост*-культуры, созданным усилиями самого человека с помощью научных и технологических достижений и наработок авангардно-модернистских искусств XX столетия. Извечное противостояние элитарного и массового типов художественно-эстетического сознания начинает активно перемещаться в виртуальную реальность, не утрачивая своей остроты, но приобретая новые измерения.

Контрольные вопросы

1. Что такое *пост*-культура?
2. Каковы основные предпосылки появления *пост*-культуры?
3. Кто стоял у истоков *пост*-культуры?
4. В чем заключается философско-эстетический смысл экзистенциализма?
5. Каковы основные хронотипологические этапы трансформации искусства в XX веке?
6. Каковы главные отличительные черты авангарда, модернизма, постмодернизма в искусстве?
7. В чем причины появления авангарда?
8. Каковы основные направления авангарда?
9. Как может быть описан эстетический смысл *пост*-модернизма?
10. Что такое энвайронмент, хэппенинг, перформанс?
11. Каковы характерные творческие принципы и приемы современной арт-деятельности?
12. Каковы главные тенденции развития художественно-эстетической деятельности в *пост*-культуре?

Дополнительная литература

1. Якимович А. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М., 1995.
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

3. *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 297–468.
4. Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002.
5. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007.

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ, СРЕДА, ПРЕДМЕТНОЕ ПОЛЕ

Парадокс XX столетия, а может быть, и одна из его закономерностей состоит в том, что собственно теоретическая, или философская, эстетика адекватно не отреагировала на бурные процессы, протекавшие в сфере художественной практики. По крупному счету она проигнорировала их и ушла на уровень школьной дисциплины, вяло пережевывая опыт классической эстетики и классического искусства от античности до конца XIX в. и только очень осторожно и с опаской заглядывая в бурлящий котел XX в. Это нашло отражение даже в заново сформулированном на рубеже тысячелетий «Уставе Международной Эстетической Ассоциации» (ИАА), несмотря на то, что на международных конгрессах по эстетике часто затрагиваются самые актуальные и «продвинутые» проблемы эстетики и современного искусства. Однако определение эстетики звучит в Уставе достаточно расплывчато и тавтологично: «Эстетика включает в себя исследования, посвященные художественному творчеству и пониманию искусства, эстетической ценности искусства и природы, промышленности и повседневной жизни; соотношению эстетической деятельности и ценности с экономикой, политикой и общественной жизнью, а также с другими измерениями культуры»¹. Для Устава это,

¹ Constitution. International Association for Aesthetics. Art. I // International Association for Aesthetics. Newsletter. № 18. Spring 2000. P. 2.

может быть, и уместно, однако главная проблема XX столетия: что есть «эстетическая ценность» и как современные «продвинутые» арт-практики соотносятся с ней, куда они «продвигаются» — остается за пределами этой формулы.

Все, что касается «актуального» эстетического опыта и «продвинутого» эстетического сознания, то они на протяжении всего столетия находили дискурсивное выражение и получали определенную теоретическую подпитку только на имплицитном уровне, т. е. в контексте практически всех гуманитарных наук столетия (философии как таковой, филологии, искусствознания, лингвистики, структурализма, семиотики и др.), но не в самой эстетике. И парадокс, и закономерность, характерные для *пост*-культуры. Только в начале XXI столетия эстетика приступила наконец к осмыслению того, что случилось в ее сфере за прошедший век. С некоторым удивлением она замечает, что имплицитно уже многое свершилось без нее и за нее. Внутри совокупного опыта гуманитарных наук столетия и отчасти в самой художественной сфере, активно тяготевшей на протяжении всего столетия к саморефлексии дискурсивного порядка, сложилась новая эстетика, точнее *параэстетика* со своим в целом достаточно подвижным полем понятий и терминов — *паракатегорий*, которая может быть обозначена как *неклассическая* эстетика или кратко *нонклассика*. Профессионалам-эстетикам остается только корректно осмыслить ее и вывести на эксплицитный уровень в качестве закономерного фрагмента истории новейшей эстетики. Приставки *пара-* и *не-* вполне корректны на первом этапе систематической вербализации этого периода развития эстетики по достаточно очевидным причинам. Нонклассика формировалась на волне глобальной «переоценки всех ценностей», т. е. как активно отрицающая практически все классические эстетические ценности, принципы, категории и даже само понятие и самую дисциплину *эстетики*. Поэтому нонклассика — это не совсем эстетическая эстетика. Одновременно очевидно, что она по существу не является и антиэстетикой, ибо формируется и функционирует в сфере, которая традиционно принадлежала эстетике.

На современном этапе радикальных преобразований в эстетической сфере предпринимались (и предпринимаются) попытки инициировать и продуцировать некий опыт, альтернативный эстетическому (в его классическом понимании), но теснейшим образом связанный с ним множеством нитей. Как бы энергичное отрицание его внутри него самого, на его поле, в его пространствах, а нередко и его же, хотя и инверсированными методами. Именно поэтому сегодня, на первом этапе осознанной реконструкции теории (паратеории) новейшего и актуального эстетического опыта прошедшего столетия, уместно говорить об интерпретируемом феномене с приставками *не-* и *пара-*².

В теоретическом плане на становление неклассики наибольшее влияние оказали ницшеанство, фрейдизм, экзистенциализм (о нем шла речь в предшествующей главе), структурализм, которые, на что уже указывалось, достаточно сильно воздействовали и на развитие самих «продвинутых» арт-практик *пост-*культуры, т. е. на художественно-эстетическую культуру XX в. Парадоксально, но закономерно для *пост-*культуры, что, как и в случае с искусством, на становление неклассики влияли не узкоэстетические (часто близкие к классическим) конкретные суждения тех или иных представителей этих научно-интеллектуальных движений, а многие их *сущностные, внеэстетические по своему характеру идеи и мыслительные ходы*. Не вдаваясь в подробности, рассмотрим сначала наиболее значимые для становления неклассической

² Систематический процесс реконструкции актуального этапа в эстетике, или *неклассической эстетике* (неклассики) XX в., был начат в 90-е годы прошлого столетия с создания исследовательской группы «Неклассическая эстетика» в Институте философии РАН. Группа работала в качестве самостоятельного подразделения с 1992 по 1998 гг. Основные материалы ее исследований (в том числе и в радикально экспериментальных формах) опубликованы в следующих изданиях: КорневиЩе ОВ. Книга неклассической эстетики. М., 1998; КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999; КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000; KornewiSHCHe. A Book of Non-Classical Aesthetics. Moscow, 1998; Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000; Бычков В.В. Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 1 – 2. М., 2008.

эстетики положения учений Ницше, Фрейда и структурализма, чтобы затем яснее и понятнее стала общая картина нонклассики, ее особенности и отличия от классической эстетики.

14.1. Негативная эстетика Ницше

Немецкий мыслитель *Фридрих Ницше* (1844–1900) одним из первых в Европе наиболее остро ощутил кризис культуры и искусства и своим творчеством и пророческими идеями предвосхитил и отчасти спровоцировал многие феномены и пути *пост*-культуры и нонклассики, в частности. После юношеского увлечения античным идеализмом и романтической эстетикой 33-летний мыслитель четко и трезво определил свою жизненную позицию: он осознал себя материалистом, атеистом, имморалистом, психологом, пророком, поэтом и музыкантом. Этот перелом в сознании Ницше был сформулирован им в книге «Человеческое, слишком человеческое» (1878). В концентрированном поэтико-афористическом виде основные идеи его мировоззрения выражены в книге «Так говорил Заратустра» (1883–1885) и более дискурсивно изложены в остальных его работах, в набросках к главному незавершенному труду «Воля к власти».

Один из основных тезисов философии зрелого Ницше: культура больна, человечество больно, человек болен и вырождается. Все требует лечения, которое он предлагает начать с глобальной «переоценки всех ценностей» традиционной культуры. Идеалом здорового общества и человека для него является древнегреческая досократова цивилизация, в которой господствовало *дионисийское* начало: приоритет инстинктивной воли к жизни, игра жизненных сил, «вакхическое опьянение» самой сущностью жизни вне какого-либо контроля или диктата разума или рассудка. Последний преобладал в противоположном начале культуры — *аполлоновском*, ориентированном на разумность, оформленность, упорядоченность бытия, гармонию космоса. Эти тенденции, согласно Ницше, возобладали в европейской культуре со времен Возрождения, поэтому в своем радикальном требовании «переоценки всех ценностей» он

стоит за восстановление прав дионисийского начала в культуре и искусстве, как важнейшего творческого принципа.

Неосознаваемая реализация этого требования в художественно-эстетической сфере, как мы видели в предыдущей главе, началась уже после смерти Ницше — в XX в. В *авангарде, модернизме, постмодернизме, пост-культуре* в целом на первый план выдвигается иррациональное дионисийское начало. Оно преобладает в таких направлениях, как дадаизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, алеаторика, конкретная музыка, театр абсурда, литература «потока сознания», во многих перформансах и хэппенингах и в ряде других самых современных арт-проектов и практик. Фактически глобальное новаторское направление в художественной культуре XX в. может быть без преувеличения охарактеризовано как проходящее под знаменем дионисийского. Этим в какой-то мере объясняется и пристальный интерес современной художественной культуры, начиная со времен импрессионизма и постимпрессионизма, к восточным культурам и культам, во многих из которых дионисийское начало было преобладающим.

С Сократа, Ветхого Завета и особенно в христианский период начался, согласно Ницше, декаданс культуры и человечества, который достиг к его времени апогея, выразившись в полном кризисе культуры и смертельной болезни человечества, сделавшего своими идеалами господство «стадного человека», массовое сознание, ложь в философии и морали. Главные предпосылки и причины этого кризиса Ницше усматривает в господстве разума над инстинктом, гипертрофированного аполононовского начала над дионисийским; в культуре разума, души, духа, духовного; в признании приоритета духовного над телесным; в изобретении идеи Бога, особенно страдающего христианского Бога. Во всем этом Ницше видит изначальную ошибочную установку — подмену истины ложью и последующее построение на этой лжи всей европейской культуры. К концу XIX в., согласно Ницше, в Европе господствует «стадное животное» — человек слабый, больной, безвольный, исповедующий ложные идеалы и утверждающий фальшивые ценности. От него идет «пагуба челове-

ству» — массовые, плебейские потребности и соблазны выдаются за истинные ценности; утверждается их общезначимость, незыблемость, абсолютность. *Да и Нет*, добро и зло, истина и ложь и т. п. противоположности зафиксированы навечно и абсолютизированы.

Человечество устало от такого человека, утверждает Ницше и предлагает ему для выздоровления новые идеалы и новые ценности, детерминированные исключительно инстинктами «воли к жизни» и «воли к власти». Отказ от диктата и культа разума и традиционной морали, выход «по ту сторону добра и зла»; т. е. отказ от одномерных и однозначных оценок и стабильных ценностей. Утверждается аксиологический релятивизм. Раскрепощение тела, телесных интуиций (тело и только тело = «Само» диктует и определяет все в человеческой жизни), животного инстинкта; возврат к полноценной не скованной никакими условностями физиологической жизни, к Дионису и дионисийству, как символам здоровой природной жизни, основанной только на инстинкте и глубинной оптимистической воле к жизни. Отказ от религии, Бога, христианской духовности, как ложных понятий, убивающих жизнь, культуру, человечество. Преодоление современного (больного, слабого, безвольного, лживого, лукавого, стадного) человека в пользу выведения новой породы людей, лишенных всех современных (= культурных) пороков и предрассудков, — породы «сверхчеловека», которому дозволено все. *Всегозволенность*, по Ницше, — признак аристократизма и величия нового человека, как пребывающего по ту сторону традиционных ценностей и каких-либо императивов. Счастье «нового» человека «равно инстинкту», ибо он находится на восходящей линии жизни (современный человек — на нисходящей, он вырождается). *Да и Нет* для него — «одна прямая линия». Ницше ощущал себя в сфере ценностей предтечей сверхчеловека и своим творчеством расчищал пути ему. Он был убежден, что «его время наступит послезавтра».

Для *эстетики* зрелого Ницше (в ранних работах он близок к эстетике романтиков и Шопенгауэра) характерны принципиальная двойственность и даже антиномизм. Будучи по образованию филологом-классиком, воспитанным в традиционной университетской среде,

и хорошим музыкантом, он обладал тонким эстетическим вкусом и хорошей художественной интуицией. Отсюда его тяга к классическим эстетическим идеалам, к аполоновскому, к высокому искусству. Именно эта повышенная эстетическая чувствительность помогает ему осознать, что современное ему искусство и эстетическое сознание находятся в состоянии деградации (декаданса, умирания). Увлечение же естественнонаучными веяниями времени и демонстративно атеистическая ориентация приводят его вполне сознательно на путь развенчания классической эстетики, как исповедующей, в его понимании, ложные идеалы, выдвигают на позицию одного из радикальных предтеч авангардно-постмодернистского сознания, пророка *пост*-культуры и одного из главных идеологов неклассики задолго до ее появления.

Для Ницше очевидны две эпохи в эстетике: классическая, свидетельствующая о том, что человечество находится в стадиях «восходящей жизни» (это стадии: «римская», «языческая», «классическая», «ренессанс», классицизм), и «эстетика *décadence*» — показатель «нисходящей жизни» (началась с христианства и достигает своего апогея ко времени Ницше — в романтизме, натурализме, реализме). Поэтому он против декадентского лозунга «искусство ради искусства»: «Искусство есть великий стимул к жизни — как можно считать его бесцельным, *l'art pour l'art?*»³ Себя он видит одним из последних представителей классической эстетики — высокого стиля. В «Заратустре», убежден его автор, он достиг таких высот художественного стиля в немецком языке, каких не достигал никто: в темпе и ритме знаков, периодичности «огромного восхождения и нисхожения высокой, сверхчеловеческой страсти», в искусстве вербального жеста, концентрированной афористичности, умении в десяти предложениях сказать то, что другой не скажет в большой книге и т. п. Ницше дает, наконец, классическое определение *инспирации*, как внутренне-го спонтанного, не зависящего от человека творческого вдохновения.

Однако декларативно и вполне осознанно отказавшись в «Человеческом, слишком человеческом» от

³ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 606.

«всего не присущего» его натуре, т. е. от «идеализма», Ницше сознательно «приземляет», или ставит на «научную», согласно его представлениям, почву свое мировоззрение, в том числе и эстетические суждения. Часто с позитивистско-физиологических позиций он девуалирует основные положения метафизической эстетики, процветавшей с Аристотеля до Канта, Гегеля, Шеллинга и именно в этом смысле становится предтечей и одним из первых представителей неклассической эстетики. Теперь, когда наука доказала, полагает Ницше, что не существует никакого иного мира, кроме материального, физического, основные положения классической эстетики и интенции искусства, ориентировавшегося на *метафизический* мир, оказываются ложными и задерживают «прогресс» человечества на пути к новому человеку — аристократу природного инстинкта, забывшему о всяческих морально-духовных бреднях богословов и философов. Он сомневается в истинности аристотелевского понимания *катарсиса*, хотя ему импонирует мысль Стагирита (в интерпретации Ницше) о том, что трагедия — это «слабительное» от болезненного состояния человека — сострадания, и он согласен с Платоном в том, что трагедия делает людей трусливыми и сентиментальными. Искусство, по Ницше, служит для прикрытия, приукрашивания суровой действительности розовым флером, оно доставляет человеку удовольствие от бессмыслицы, является детской игрой, шалостью, облегчающей на время тяготы жизни, — «это радость рабов на праздниках сатурналий»⁴. Для реализации любого эстетического творчества, создания искусства необходимо, согласно Ницше, «одно физиологическое предусловие — *опьянение*» любого вида, среди которых половое возбуждение стоит на первом месте.

Художник — лжец или ребенок, увлекающий людей от жизни в несуществующие метафизические миры, возвращающий его на время к детским играм, умеющий даже горе превращать в наслаждение, в общем в современном мире он — отсталое и вредное существо, ничего не ведающее ни о человеке, ни о мире, ни об истине. Погрязший в ребячестве он мешает ому-

жествлению человечества. Поэтому Ницше с двойственным чувством внутреннего сожаления и научного пиетета констатирует, что с ростом научных знаний место художника занимает ученый, чувства грубеют, эстетические способности угасают, а искусство вообще уже скончалось. Об этом свидетельствует, в частности, и абсолютизация *безобразного* в современном мире и искусстве. Забывается его символическая функция указания на «лучший из миров», и пытаются извлекать наслаждение из самого безобразного. Это свидетельство крайнего декаданса. Прекрасное и красота не существуют объективно. Человек сам наделяет красотой мир. Он смотрится в него как в зеркало и считает прекрасным все, что отражает его образ. «Суждение "прекрасное" есть его *роговое тщеславие*»⁵. В основе этого суждения лежат и эротические интенции, господствующие в мире. Однако с точки зрения ницшеанского идеала сверхчеловека современный человек — лишь «бесформенная масса, материал, безобразный камень, требующий еще ваятеля». Развенчивает поздний Ницше и классические представления о гении, как существе, наделенном каким-то неземным даром, особым вдохновением, и другие положения классической эстетики.

Среди главных принципов новой породы людей будущего Ницше указывает на «*веселую игру*» всеми ценностями культуры. Своим современникам, принявшим его идеологию, этим «недоноскам еще не проявленного будущего» он предлагает новый идеал (реализовываться он начнет только столетие спустя и не совсем по-ницшеански — в *постмодернистской* парадигме): «...идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным; идеал человечески-сверхчеловеческого благополучия и благоволения, который довольно часто выглядит *нечеловеческим*, скажем, когда он рядом со всей бывшей на земле серьезностью, рядом со всякого рода торжественностью в жесте, слове, звучании, взгляде, морали и задаче изображает как бы их живейшую произ-

⁵ Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 603.

вольную пародию, — и со всем тем, несмотря на все то, быть может, только теперь и проявляется впервые *великая серьезность*, впервые ставится вопросительный знак, поворачивается судьба души, сдвигается стрелка, *начинается трагедия...*»⁶. Этим пророчеством Ницше завершает свою «Веселую науку», намечая направление принципиально нового пути гуманитарным наукам фактически уже третьего тысячелетия.

XX век во многом подтвердил пророчества Ницше относительно глобального кризиса Культуры и направления его развития. Особенно в сфере искусства, которое является своего рода барометром общего состояния культуры. Отказ от разума в пользу инстинкта, приоритет абсурда, алогизма, парадоксальности, релятивизм всех ценностей, вседозволенность, хаосогенные, энтропийные процессы, физиологизм, наркотические вакханалии, иронизм и игровой принцип стали господствующими в *пост-культуре*, сформировали практически новое смысловое поле в эстетике — неклассическую эстетику. При этом теоретики и практики современной арт-деятельности активно опираются на идеи Ницше как на свой мощный и проверенный временем теоретический фундамент. В сфере эстетики практически все крупные теоретики XX в. являются в той или иной мере наследниками Ницше.

14.2. Паразстетика Фрейда

Другим знаковым и значимым для нонклассики явлением стал фрейдизм, оказывавший на культуру, эстетику, искусство огромное влияние на протяжении всего XX в. Его родоначальником и главным теоретиком был австрийский психиатр и невропатолог *Зигмунд Фрейд* (1856—1939). В 1895 г. совместно с Й. Брейером он пришел к нетрадиционному методу лечения неврозов, названному ими «катарсическим», который и лег в основу их оригинальной психотерапевтической теории (и методики) — *психоанализа*. В дальнейшем Фрейд расширил границы применения этого метода до решения проблем психологии нормальных людей, культуры,

религии, искусства. В своих теоретических работах он придерживался традиционных для науки того времени принципов естественнонаучного материализма и эволюционизма. В 1900 г. он опубликовал свою первую крупную психоаналитическую работу «Толкование сновидений», которая фактически оказалась провозвестником новой эры в гуманитарных науках и культуре XX в. Уже в первой трети столетия она (наряду с другими трудами Фрейда) становится настольной книгой многих философов, литературоведов, искусствоведов; питает творческую фантазию художников многих направлений *авангарда*. Фрейд постоянно совершенствовал свою теорию (выделяют даже три периода ее эволюции), в которой в качестве главного двигателя жизни человека, общества, культуры рассматривается *бессознательное*, что стало настоящей революцией в век господства рационализма и «света разума».

Обобщенно суть этой теории сводится к следующему. В психике человека существуют три сложно взаимодействующие между собой сферы: *бессознательное*, *предсознательное* и *сознательное* (сознание). Позже с некоторыми модификациями он обозначил их более философично как *Оно* (id), *Я* (Ego) и *Сверх-Я* (Super-Ego). Бессознательное — это фундамент и генератор деятельности психики. Оно иррационально, в нем сосредоточены все биологические влечения и желания человека, главные среди них полярны: это жизнесозидающие влечения — *сексуальные* (позже обозначенные как Эрос) и *жизнеразрушающие* — *влечение к смерти* (Танатос), порождающее и склонность к агрессии. В реальной психике человека они перемешаны друг с другом в различных пропорциях. Энергию сексуальных влечений Фрейд обозначал как «либидо».

В сфере бессознательного находятся как первичные природные инстинкты, так и вытесненные туда из сознательно-действенной сферы неприемлемые для общества данной ступени развития влечения. Главный стимул и цель деятельности бессознательного — *удовольствие* (Фрейд считал, что вся психическая деятельность человека направлена на две цели: сокращение неудовольствия и приобретение удовольствия — отсюда главная роль в ней бессознательного). Для его достижения бессознательное должно проявить себя (реализовать желания) в действи-

тельности, т. е. попасть в сознание, которое управляет реализацией всех психических процессов. Предсознательное отделяет бессознательное от сознания и одновременно связывает их, является мостом между ними и *цензором* для бессознательного. Это разумное Я человека, руководствующееся в своей деятельности принципом реальности, который формируется как следствие осознанного социокультурного бытия человека. Предсознательное регулирует актуализацию бессознательных влечений (например, позволяет сексуальным влечениям реализоваться только в рамках брака и семьи; агрессивным влечениям — на войне, в гладиаторских боях или в некоторых спортивных состязаниях и т. п.) и вытесняет из сферы сознания те из них, которые не соответствуют данному уровню культуры (запрещенные формы сексуальности, стремление к насилию, жестокости, агрессии и т. п.). Отсюда нарастающий с развитием рационально-морализаторской культуры конфликт человека (его бессознательного) с культурой (достигший к началу XX в. критической величины).

С другой стороны, вытесненные или запрещенные (табуированные) цензурой предсознания (Я) влечения ищут «обходные пути» для проникновения в сознание (сферу Сверх-Я) и реализацию в действительности. Эта реализация осуществляется различными способами: у части людей приводит к нарушениям психики — неврозам и психозам; у большинства проявляется в сновидениях, грезах («снах наяву»), фантазировании, в ошибочных действиях, описках, оговорках; сублимируется, наконец, в творческой деятельности человека — в науке, религии, искусстве, т. е. способствует развитию культуры. Смысл конфликта человека с культурой Фрейд (особенно четко в работе 1930 г. «Неудовлетворенность в культуре») усматривал во все возрастающем вытеснении культурой природных (сексуальных, агрессивных) влечений человека, что уменьшает его счастье (понимаемое Фрейдом как реализация чувственно-соматических удовольствий), развивает вроде бы немотивированные чувства страха, вины, социального дискомфорта; приводит в конце концов к психическим расстройствам.

Культура XX в. (особенно массовая культура, но также и многие направления авангарда, модернизма,

постмодернизма) во многом буквально и вполне сознательно приняла эту концепцию Фрейда на вооружение, т. е. начала активно фабриковать продукты, позволяющие вроде бы ослабить конфликт человека с культурой и природой. В своих бесчисленных произведениях и конкретных проявлениях (особенно в сфере искусства и литературы) она дает выход наружу главным табуированным или вытесненным влечениям — сексуальному во всех его проявлениях и агрессивному — «выпускает пар» из достигнутого предела перенапряженности котла бессознательного с помощью сублимации и компенсации в феноменах культуры и искусства, максимально приближенных к реализации скрытых влечений человека. Отсюда это бескрайнее море эротики, секса, порнографии, садизма, агрессивности, вампиризма и т. п. в искусстве (особенно массовом, низкопробном) XX в. В *постмодернизме*, возникшем на стыке постструктурализма и постфрейдизма, одной из существенных форм сублимации бессознательного стало выдвижение на первый план категории и феномена «телесности» (о ней подробнее в следующей главе) и актуализации в арт-практиках всевозможных форм ее манифестации.

Из особо значимых для *неклассической эстетики* и сферы искусства положений теории Фрейда следует еще указать на проблему комплексов и механизм психоанализа. Под комплексом психоаналитики имеют в виду конкретную совокупность неосознаваемых представлений, переживаний, интенций, как правило, имеющих отношение к сексуальным влечениям, вытесненным в сферу бессознательного и прорывающихся оттуда в самой разнообразной форме (сновидений, неврозов, галлюцинаций, произведений искусства), содержащей, однако, в зашифрованном (символическом) виде характерные черты исходного комплекса. К творческой сфере сам Фрейд относил в первую очередь *Эдипов комплекс*, формирующийся у мальчиков в возрасте 3–5 лет и заключающийся в бессознательном эротическом влечении к матери и неприязни к отцу-сопернику. Соответствующий комплекс у девочек (влечение к отцу и ревность к матери) Фрейд назвал комплексом Электры. Эти комплексы с возрастом вытесняются в бессознательное, но активно дают о себе знать на протяжении всей жизни человека. С Эдиповым комплексом тесно связан комплекс *кастрации* (боязнь мальчика, что

отец кастрирует его за влечение к матери). Существен в жизни человека и в искусстве *комплекс неполноценности* и некоторые другие.

Для терапии неврозов и отдельных форм психоза Фрейд разработал методику *психоанализа*, которая основывается на выведении в сферу сознания пациента реальных причин (вытесненных влечений, комплексов, желаний; а также позабытых травм детской психики, связанных в основном с эротической сферой) его заболевания путем длительных доверительных бесед (психоаналитических сеансов). В их ходе анализируются события раннего детства пациента, его детские переживания, страхи, сновидения, грезы и галлюцинации; особенности сексуальной жизни, пристрастия, тайные влечения и т. п. психофизиологические интенции, часто тщательно скрываемые человеком (нередко даже и от себя самого). В результате психотерапевт нащупывает истинную причину невроза и подводит к ее пониманию самого больного. Осознав ее, пациент, как правило, избавляется от заболевания. Этот метод Фрейд распространил на анализ психики некоторых выдающихся мастеров искусства прошлого (Леонардо да Винчи, Шекспира, Гете, Достоевского), пытаясь вскрыть глубинные причины появления тех или иных мотивов в их творчестве, особенностей конкретных произведений (медлительность Гамлета в совершении отмщения за отца, некоторые особенности картин Леонардо, мотивы отцеубийства у Достоевского и т. п.). Этим самым он дал мощный толчок одному из наиболее сильных в XX в. направлений в литературно-художественной критике и неклассической эстетике — *психоаналитическому*.

Сам Фрейд признавал себя малокомпетентным в вопросах искусства и эстетики. Более того, он полагал, что перед сущностью красоты и искусством в целом психоанализ бессилён. К искусству он подходил исключительно со своей профессиональной позиции ученого-психоаналитика, т. е. сугубо рационалистически; он подчеркивал, что не может наслаждаться произведением искусства (например, музыкой вообще), если не понимает, что доставляет это наслаждение. Узкорационалистический подход к искусству позволил Фрейду (как это не парадоксально) показать именно ирра-

циональную природу искусства, утверждая, что искусство является наиболее полной и адекватной формой сублимации вытесненных влечений художника. В искусстве осуществляется *игра* психических энергий, освобожденных от внешних ограничений. Художник в своих формах и образах «обходит» запреты цензора (Я) и выводит на поверхность запретные зовы и вождедения плоти, до того бушевавшие в бессознательном.

Наслаждение искусством — это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической форме, вытесненных влечений, запретных желаний и подавленных сознанием комплексов. При этом Фрейд различал предварительное, заманивающее наслаждение производением, которое происходит на основе мастерски организованной формы (Фрейд называет это наслаждение эстетическим), и «подлинное наслаждение» художественным производением, уводящее нас в самые глубины психики, — оно «возникает из снятия напряженностей в нашей душе. Быть может, именно это способствует тому, что художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями, на этот раз без всяких упреков и без стыда»⁷. Впоследствии Л.С. Выготский доосмыслил, как мы видели (гл. 3), это «снятие напряжения» до сущностного механизма эстетического *катарсиса*, возникающего при столкновении в психике и сгорании противоположно направленных аффектов в процессе восприятия произведения искусства. Фрейд указал также на компенсаторный механизм искусства, осознание которого увлекло в XX в. многих создателей искусства и его исследователей. Венский психоаналитик неоднократно подчеркивал, что искусство дает эрзац-удовлетворения, компенсирующий древнейшие, до сих пор глубочайшим образом переживаемые культурные запреты, и тем самым, как ничто другое, примиряет с принесенными им жертвами. Произведения искусства позволяют также компенсировать и комплекс Нарцисса, присущий подавляющему большинству людей.

Научно (для рубежа XIX–XX вв.) обоснованное открытие Фрейдом сферы *бессознательного* и меха-

⁷ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 134.

низмов ее взаимодействия с сознанием и деятельностью человека, в частности акцентирование внимания на роли сексуально-эротической энергии (*либидо*) в психической деятельности человека, а через нее — в культуре, религии, искусстве; тщательная разработка концепции *сновидения* и указание на прямые параллели между механизмом формирования сновидений и художественным творчеством; выявление роли *комплексов* в жизни человека; психофизиологическое обоснование реальности механизма *сублимации*; усмотрение типологического сходства в деятельности ребенка, невротика и художника; гипотеза о компенсаторной функции искусства и некоторые другие положения фрейдизма дали мощный толчок формированию творческих установок многих направлений искусства и отдельных художников и писателей XX в., стали существенной частью теоретического фундамента *нонклассики*. Далеко не все из деятелей искусства XX в., так или иначе оказавшихся под влиянием фрейдизма, были знакомы с учением самого Фрейда, но бурные дискуссии, протекавшие вокруг его учения на протяжении всей первой половины столетия в самых широких кругах евроамериканской интеллигенции, создали особую «фрейдогенную» атмосферу, в которой жили и творили многие крупнейшие мастера искусства *авангарда* и *модернизма*. Во второй половине XX в. фрейдизм стал классикой, не отдать дань которой считалось уже просто неприличным.

Крупнейшие представители авангарда и *посткультуры* часто вполне сознательно обращались к сфере бессознательного, стремясь именно ее вожделения, интенции, образы довести тем или иным способом до прямого, обходящего контроль «цензуры» предсознания (Я), воплощения в своих произведениях. Дадаизм, отчасти экспрессионизм, сюрреализм, театр абсурда, литература «потока сознания», абстрактный экспрессионизм, поп-арт, живопись действия, многие феномены *постмодернизма*, почти все крупнейшие личности XX в. в изобразительном искусстве (Клее, Шагал, Пикассо, Дали, Миро и др.), писатели (Кафка, Джойс, Томас Манн, Гарсиа Маркес и др.) и кинорежиссеры (Бергман, Феллини, Антониони, Бертолуччи, Гринуэй и др.) чаще сознательно (иногда бессознательно) творчески

трансформировали идеи Фрейда и его последователей в своем искусстве и нередко делали на них достаточно сильные акценты.

Далеко не всегда эта акцентация была корректной и органичной. Не без влияния фрейдизма беллетристика, кино, театр наполнились повышенным интересом к копанию в глубинных психических процессах героев (или самих авторов); во многих произведениях центральное место стали играть те или иные комплексы и закомплексованные персонажи. Сюрреалисты и некоторые их последователи возвели в закон художественного творчества метод «автоматического письма», «психического автоматизма», т. е. спонтанный творческий акт, максимально освобожденный от какого-либо контроля или руководства со стороны сознания и направленный на фиксацию бессознательной предметности человеческой психики. Многие художники пользуются этим методом стихийно, не впадая в излишнее теоретизирование. В самых продвинутых современных арт-практиках любой жест художника воспринимается как художественно значимый, ибо у его носителя он является, согласно фрейдистам, транслятором какой-либо бессознательной интенции.

Фрейд критиковал современную ему культуру (в основном классическую, ибо был ее приверженцем, а авангардные явления в искусстве начала XX в. считал просто проявлением болезненности их авторов) за чрезмерную ограниченность сексуальной сферы только узами гетерогамной семьи двух партнеров; за то, что «ей нежелательна сексуальность как самостоятельный источник наслаждения», т. е. не связанная с размножением. XX в. оказался чутким к критике авторитетного австрийца и немедленно «исправил» упущения классической культуры. Секс раскрепощен полностью и процветает во всех мыслимых и почти немислимых формах и в действительности, и в искусстве — практически во всех видах и жанрах — от «высокого» элитарного искусства и продвинутых арт-практик (особенно активно в фото- и видеоинсталляциях) до самой низкопробной порнопродукции. Мощный импульс развитию массовой культуры дала идея Фрейда о компенсаторной функции искусства. Отсюда бесчисленные романы и повести, фильмы, телесе-

риалы о супергероях типа Фантомаса или Джеймса Бонда, об удачливых ребятах, лихих ковбоях в вестернах или о современных полицейских и килерах, владеющих всеми приемами восточных и западных систем единоборств, а также современной вооружением и амуницией. Согласно фрейдизму при восприятии подобных произведений средний обыватель, сопереживая герою, отождествляя себя с ним, изживает многие свои бессознательные влечения, комплексы, как бы реализует свои сокровенные мечты, т. е. компенсирует то, что не удается осуществить в реальной жизни, и от этого получает удовольствие.

Не меньшее воздействие фрейдизм оказал и на сферу наук об искусстве. Здесь на вооружение был взят метод психоанализа. Сам Фрейд дал начальные *парадигмы* его применения к сфере искусства и литературы, толкуя с психоаналитической позиции творчество Софокла, Шекспира, Леонардо да Винчи, Микеланджело. У него оказалось много талантливых учеников среди искусствоведов, филологов, философов. К концу столетия вся обозримая история культуры, литературы, искусства оказалась пересмотренной и переписанной под углом зрения психоанализа или опирающихся на него методов, в частности, постфрейдизма. В силу специфики фрейдистской методологии авторы этих исследований наибольшее внимание уделяют особенностям биографий (начиная с самого раннего детства, если это удастся) художников и писателей, их сексуальной жизни, психическим расстройствам, другим заболеваниями и эротической символике в их произведениях. В последнем случае они активно опираются на «Толкование сновидений», где были даны многие эротические, по мнению Фрейда, символы и способы их выявления и толкования. Семантика их достаточно примитивна: все продолговатые, вытянутые предметы символизируют мужские гениталии, округлые, дырконесущие, полые предметы и внутренние пространства — женские, те или иные формы и способы их взаимодействия между собой — половой акт или стремление к нему. Тем не менее эта сугубо соматическая символика послужила основой для более изощренных и рафинированных герменевтических ходов в той же сфере и легла в

основу многих фундаментальных фрейдистско-постфрейдистских исследований в области истории и теории искусства и литературы.

14.3. Структурализм

В сфере гуманитарного знания XX в. одну из главных, если не главную, ролей сыграл *структурализм*, достаточно пестрое философско-культурологически-литературоведческое направление в науке, возникшее на базе структурной лингвистики в качестве резко оппозиционного ко всяческому психологизму и экзистенциализму. Структуралисты, опираясь на опыт «формальной школы» в русском литературоведении (Р. Якобсон, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов) и структурный анализ в лингвистике, стремились выработать более «точные» и строгие, чем бытовавшие до них, методы в области гуманитарных наук — этнографии, антропологии, культурологии, литературоведении.

Суть их метода состояла в перенесении принципов структурной лингвистики, частично сопряженной с семиотикой и психоаналитическим пониманием бессознательного, на широкий класс основных феноменов культуры, которая осмысливалась как *система текстов*, подчиняющихся лингвистическим законам. В частности, они стремились выявить характерные для каждого из классов этих текстов универсальные *структуры*, основанные нередко на бинарных оппозициях (верх — низ, правое — левое, сырое — вареное, мужское — женское и т. п.). При этом под *структурой* понималась некая достаточно устойчивая целостность, в которой элементы подчинены автономному от них целому, подструктуры упорядоченно трансформируются на основе правил порождения в иные подструктуры, правила трансформации и функционирования элементов и подструктур подвержены принципу саморегулирования внутри данной структуры, которая была осмыслена в конечном счете как производящая, порождающая смысл данного целого, или текста. Именно в ней структуралисты видели ключ к смыслу, пытались отыскать способы математически точного описания внутренней структуры

каждого текста (в том числе и литературного), принципов отношений между элементами этого текста с тем, чтобы выявить его «истинный смысл». Один из крупнейших структуралистов Р. Барт полагал даже, что можно выделить некую единую «матрицу», «последнюю структуру», лежащую в основе любого текста, и подвергнуть ее строго научному изучению.

Искусство и художественную литературу структуралисты стремились рассматривать сквозь призму ими созданной универсальной конвенциональной методологической системы, в которой традиционные эстетические понятия *реальной действительности, мимесиса, выражения, отображения, образа* заменялись рядом таких категорий как *текст, структура, знак, письмо, коннотация*⁸ и т. п. Беллетристика для Барта тождественна особому языку. Писатель, согласно его концепции, общей для структурализма в целом, не пытается что-либо изобразить, описать или выразить в своем произведении, он не передает никому никакого сообщения. Предметом его деятельности выступает язык; он занимается исключительно производством нового языка, отличного от языка повседневного общения и своего для каждого произведения. В идеале писатель трудится над стиранием обыденных (словарных) смыслов слов и наделяет их значениями, которыми они не обладают в обычной речи; но в еще большей мере его задача сводится к созданию таких текстов, где основные смыслы возникают как бы *между словами*, в самой системе их синтаксических связей.

Результатом такой работы писателя становится *коннотативное письмо* — структура, в которой означающее не отсылает к какому-то конкретному означаемому, но предстает носителем множества самостоятельных, автономных значений, не имеющих никакого отношения к будто бы обозначаемому объекту или описываемому предмету. Образцами такого письма для Барта являются произведения писателей французского «нового романа», представители «потока

⁸ *Коннотация* (connotatio — позднелат.) — дополнительное значение, вторичное значение; значимый термин структурализма и семиотики.

сознания» в литературе, абстрактного экспрессионизма в живописи. Смысл этих произведений заключается в коннотации, возникающей на основе особого соединения элементов структуры, для живописи, например, «на основе линий, цвета и отношений, которые сами по себе не являются обладающими значением»⁹. Говоря языком классической эстетики, в художественном тексте Барта интересует *динамическая форма* (особый «язык») каждого конкретного текста, а в ней — не столько сами элементы, из которых она собирается, сколько принципы и способы их соединения (синтаксис). Именно в них он усматривает основной носитель смыслов (их всегда множество) конкретного художественного текста, которые фактически не поддаются вербализации.

Таким образом, структуралисты главный и основной акцент при осмыслении искусства делают на форме, точнее, на *структуре и принципах ее организации*, произведения искусства, которая фактически полностью вписывается в предмет структурной лингвистики, т. е. искусствознание и литературоведение могут быть, по их мнению, спокойно заменены структурной лингвистикой. Поэтому при подходе к литературным текстам (как и к любым произведениям искусства) они призывают отказаться от традиционной эстетической «косметики» и видеть в них исключительно текстовые структуры, подчиняющиеся неким универсальным законам организации текста. «Истина, подлинность, искренность, правдивость, добрая воля, — утверждает один из теоретиков позднего структурализма Ж. Рикарду, — все эти ценности, с неустанным постоянством проповедуемые различными гуманистическими концепциями, должны быть первыми отброшены при работе над текстом»¹⁰. В понимании отдельных теоретиков структурализма писатель вообще имеет косвенное отношение к своему тексту, ибо он создается действующим через него *языком*, особой «машиной» по производству текстов.

Попытки структуралистов выявить некие модели самой литературы, некие абстрактные структурные

⁹ Barthes R. Essais critiques. P., 1964. P. 161.

¹⁰ Цит. по: История эстетической мысли. Т. 5. М., 1990. С. 219.

носители смысла, присущие любым текстам, и т. п. поиски лингвистических универсалий любого текста на практике вели к нивелированию художественно-эстетической специфики текстов искусства. Структуралисты за редким исключением (Барт, Лотман) фактически не интересовались собственно *художественностью* анализируемых текстов; она была вынесена за скобки их непосредственных научных интересов. Достаточно часто обращаясь к мифологии и художественным текстам в качестве объекта применения своего метода, структуралисты игнорировали их сущность — самую художественность; она в принципе не имела для них значения («для семиологии литература не существует», — писала Ю. Кристева), и художественно-эстетический «смысл» литературы свободно ускользал сквозь замысловато сплетенные («реконструированные») сети-структуры. Исключение здесь составляют, пожалуй, только некоторые суждения Р. Барта и работы опиравшегося на структурализм, но не разделявшего его безразличия к художественности главы тартуской семиотической школы Ю.М. Лотмана (1922–1994), посвятившего специальные исследования особенностям структуры именно *художественного текста*¹¹.

В них Лотман опирался не столько на классический западный структурализм, сколько на его главный источник — русскую «формальную школу» в литературоведении начала XX в., для которой художественные аспекты текста имели приоритетное значение. Смысл *художественности* текста российский ученый усматривал в принципиальном *напряжении*, характерном только для текстов искусства, между тенденциями к реализации «структурных норм» и их систематическому нарушению. «Художественный текст — это не просто реализация структурных норм, но и их нарушение. Он функционирует в двойном структурном поле, которое складывается из тенденций к осуществлению закономерностей и их нарушению. И хотя каждая из этих тенденций стремится к монопольному господству и уничтожению противо-

¹¹ См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970; Он же. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

положной, победа любой из них гибельна для искусства. Жизнь художественного текста — в их взаимном напряжении»¹².

Попытки структуралистов ввести гуманитарное знание в строгие рамки более или менее точных наук, привели к диаметрально противоположному — не только показали несостоятельность этих намерений, но даже толкнули гуманитарные науки в обратную сторону — в сферу свободного *эстетического опыта*, показали, что больших результатов они могут достичь на путях использования опыта искусства, а не методов «точных наук». Исследователей-структуралистов, не лишенных художественного чутья, игнорирование эстетической специфики искусства приводило к внутренней неудовлетворенности, сомнениям в истинности метода, попыткам его радикального пересмотра. Поздний Р. Барт приходит к мысли, что литературоведение вообще не может быть наукой в строгом смысле, но лишь одним из жанров самой литературы. «Наука о литературе — это сама литература», — утверждал он; ее главной целью должно стать производство «текстов наслаждения», некоторые образцы которых создал и он сам. Характерными среди них можно считать «Фрагменты речи влюбленного»¹³ или «camera lucida»¹⁴. «Фрагменты» представляют собой алфавитный Лексикон некоего достаточно произвольного поля терминов, смыслы которых раскрываются наборами цитат из памятников мировой литературы от Платона до Фрейда и Сартра. Текст Барта действительно доставляет эстетическое наслаждение своеобразной игрой структур и порождаемыми ими смыслами. Изначальная установка структуралистов на *выявление* структур и матриц текста на практике у наиболее талантливых из них превращается в их *конструирование* по художественно-эстетическим законам.

Поздний структуралист Ж. Лакан, пытавшийся применить структурный анализ к сфере бессознательного, вынужден был произвольно перейти на эстетизированный стиль своих текстов, близкий к опусам сюрре-

¹² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 363.

¹³ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999.

¹⁴ Барт Р. camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.

алистов, т. е. выражать бессознательное конгруэнтным ему языком. Постструктуралист Ж. Делёз определяет цель одной из главных своих философских книг «Логика смысла» как попытку «написать роман, одновременно логический и психоаналитический»¹⁵. Начав с оппозиции полухудожественному методу экзистенциалистов, структурализм сам пришел, хотя и в иной плоскости, к этому методу. А его наследники *постструктурализм* и *постмодернизм* фактически легитимировали полухудожественную эстетизированную форму дискурса для гуманитарных наук и философии¹⁶. Начатая структуралистами «структурная мутация» (термин М. Фуко) знания, исключившего из своего предмета эстетическое, на практике реализовалась как *эстетическая мутация*. В сфере искусства структурализм дал сильный импульс к возникновению такого яркого направления второй половины века, как *концептуализм*, манифестировавший замену собой философии¹⁷. Здесь — один из многих сущностных парадоксов *пост-культуры*.

14.4. Предметное поле нонклассики

Итак, не эстетика как особая наука философского цикла, которая фактически осталась в стороне от процессов, протекавших в продвинутых направлениях элитарного искусства и эстетического сознания, а иные гуманитарные дисциплины и интеллектуальные движения XX столетия, особенно в русле ницшеанства, экзистенциализма, фрейдизма и структурализма сознательно или неосознанно постоянно и энергично

¹⁵ Делёз Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.; Екатеринбург, 1998. С. 14.

¹⁶ Эстетический характер философского текста Делёза («Логика смысла») подтверждает, например, М. Фуко: «Делёз действительно здорово скомбинировал эти очень тонкие нити и поиграл, на свой манер, с этой сетью дискурсов, аргументов, реплик и парадоксов, — с теми элементами, которые столетиями циркулировали в средиземноморских культурах». (Там же. С. 448.)

¹⁷ См., например, работу одного из основоположников концептуализма Дж. Кошута: *Koshut J. Art after Philosophy // Theories and Documents of Contemporary Art*. Ed. R. Stiles, P. Selz. Berkeley, Los Angeles, London, 1996. P. 841–847.

взаимодействовали со сферой авангардно-модернистско-постмодернистских арт-практик и реально создали предметно-интеллектуальный базис (основные идеи, понятия, терминологию, методы подхода к новейшим арт-объектам и новейшему художественному мышлению) для неклассической эстетики. В культуре XX в. возникло уникальное интеллектуально-энергетическое поле между динамично меняющейся «продвинутой» арт-средой и новейшими гуманитарными науками, интеллектуальными движениями, мыслительными практиками. Именно внутри этого поля в качестве его саморефлексии и возникла своеобразная имплицитная эстетика — *неклассическая (нонклассика)* со своей достаточно динамичной и полисемантической сетью понятий, или паракатегорий, пытающаяся адекватно осмыслить результаты *пост*-культурного эксперимента в художественной деятельности столетия.

Нонклассика, являясь по существу современной имплицитной эстетикой (точнее — параэстетикой) и вроде бы новым этапом (переходным по своему характеру, как и все явления *пост*-культуры) после классической эстетики, не может быть названа наукой в строгом смысле слова. Это некое научно-около-научно-интеллектуальное достаточно напряженное поле смыслов и представлений. В отличие от гуманитарной науки в классическом понимании саморефлексия нонклассики вершится не на путях четкого дефинирования (определения) своего предмета и категориального аппарата, но через показывание, высвечивание, представление, вы-ставление напоказ неких смысловых единиц, далеко не всегда поддающихся четкому, а тем более однозначному словесному определению, но получивших уже вербальное обозначение (паракатегориальное имя). Количество этих смысловых единиц не стабильно, строго не определено, ситуативно. Они возникают по мере необходимости, как бы выплывают из общего интеллектуального поля, и исчезают в нем, выполнив свою функцию. Они неиерархичны, т. е. равноценны и равновесны, полисемантчны и не образуют никакой жесткой системы. Нонклассика — это принципиально бессистемное, практически аморфное образование, некое, метафорически говоря, клубящееся облако смыслов, одни из которых не-

ожиданно приобретают достаточно конкретные понятийные очертания и вербальное закрепление, выходят почти на уровень дефиниций, а другие предстают перед взыскующим разумом в очень расплывчатом облике, с трудом ощущаются как некая неопределенная смысловая реальность. Через какое-то время картина так же неожиданно меняется. И расплывчатое приобретает форму и очертание, а только что вполне вроде бы конкретное и определенное расплывается в бесконечной полисемии. Это — нонклассика.

В смысловом поле неклассической эстетики вполне осознанно не акцентируется внимание на ее предмете. Здесь нет отчетливо выраженного энергетического или семантического центра. Все равно всему, взаимозаменяемо и равнозначно. И это принципиально и характерно для *пост*-культуры. Отказавшись от понятия Великого Другого, она автоматически отказывается и от любой метафизики во всех своих сферах. В поле внимания любой интеллектуальной деятельности остается одна *эмпирия* — материя и весь комплекс связанных с ней и только с ней процедур. И нонклассика играет по этим правилам. Других ей и не дано. Нет одного и главного предмета, нет сущности, но есть множество эмпирических феноменов со своими параметрами, которыми и следует заниматься. В данном случае на уровне мыслительно-смысловых процедур, относящихся к сфере того, что когда-то составляло пространство эстетического опыта.

Одним из первых результатов этих процедур стали нерелексивные попытки имплицитного и как бы внесознательного пересмотра предмета эстетики, расширения его границ для включения в них опыта новейших арт-практик, завершившиеся практически отказом от этого предмета, от традиционных эстетических категорий, и даже от самих понятий *эстетического* и *эстетики*. Возникло странное парадоксальное смысловое образование *параэстетики*, выполняющее в современной культуре вроде бы функции эстетики, но избегающее ее традиционного названия и отрицающее или полностью деконструирующее (о *деконструкции* см. в следующей главе) основные принципы и понятия классической эстетики: прекрасное, возвышенное, трагическое, образ, символ, мимесис.

В сфере художественно-эстетической культуры (как, собственно, и во всех остальных цивилизационно-культурных сферах) XX в. прошел под знаком глобальной переоценки традиционных для европейского ареала ценностей, перестройки эмоциональных, художественных, мыслительных парадигм, стал символом сущностного разлома в сфере сознания, прежде всего. Многие объективные причины привели к кардинальному пересмотру и даже отрицанию основных эстетических понятий, выявлению неких новых, далеких вроде бы от какой-либо традиции принципов искусства и художественного мышления в целом, способствовали введению в сферу эстетического опыта вещей, явлений, приемов организации арт-объектов и арт-практик, чуждых классической эстетике, классическому искусству. Создалось полное впечатление, и это утверждали в течение столетия многие серьезные умы в сфере эстетики и теории искусства, что искусство (во всяком случае, в его классическом понимании) умерло, эстетика устарела и утратила свою актуальность и на практике перешла в сферу некоего полухудожественного дискурса на темы «актуального» искусства.

Все это и привело к возникновению на имплицитном уровне неонклассики, которая манифестировала сущностную *трансформацию* предмета эстетики вплоть до нулевого уровня (аннигиляции), «отставку» традиционных эстетических категорий и введение в «актуальную» сферу эстетического (или околоэстетического) дискурса немалою ряда понятий (*паракаатегорий*), большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но часто вообще не попадали в эстетическое поле. Часть из них возникла внутри ницшеанства, фрейдизма, экзистенциализма, структурализма, постмодернизма, другие привлекаются из самых разных областей знания, нередко меняя свой изначальный смысл на новый. В первую очередь среди них можно указать на такие, как *лабиринт*, *абсурд*, *жестокость*, *повседневность*, *телесность*, *вещь (вещность)*, *симулякр*, *артефакт*, *эkleктику*, *жест*, *интертекст*, *гипертекст*, *деконструкцию* и некоторые другие. Из сказанного выше понятно, что в этом поле отсутствует термин, описывающий пред-

мет анализируемой дисциплины. И его действительно нет в нонклассике (как имплицитной, но все-таки некой целостной форме того, что классическая наука называет знанием). МанIFESTарно отказавшись от традиционного предмета эстетики, в действительности (то есть в сфере неклассического эстетического — все-таки! — опыта) она не аннигилировала его окончательно, но как бы сокрыла от поверхностного наблюдателя, завесила плотной пеленой маргинальных или чуждых классической эстетике смыслов, принципов, понятий, паракатегорий. Они создают особую неклассическую смысловую ауру вокруг вроде бы пустого, точнее — неопределенного, центра (предмета эстетики), на деле оказывающегося скрытым, не требующим на данном этапе мыслительной игры дискурсивного выражения полюсом притяжения, собственно и формирующим вокруг себя достаточно целостное поле этих паракатегорий. В следующей главе мы рассмотрим главные из них, наиболее рельефно выражающие специфику нонклассики.

Контрольные вопросы

1. Что такое неклассическая эстетика (нонклассика), чем она отличается от классической эстетики?
2. Каковы главные философско-эстетические истоки нонклассики?
3. В каком смысле ницшеанство, фрейдизм, экзистенциализм, структурализм являются питательной средой нонклассики?
4. В чем заключается «неклассичность» эстетических представлений Ницше?
5. Какие положения философии Ницше оказались пророческими для духа *пост-культуры*?
6. Что в учении Фрейда оказалось актуальным для арт-практик XX в. и неклассической эстетики?
7. Каковы центральные идеи структурализма?
8. В чем состоит эстетическое значение структурализма?
9. Каковы основные характеристики предметно-интеллектуального поля нонклассики?

Дополнительная литература

1. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.
2. *Юнг К., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство. М.; Киев, 1996.
3. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998.
4. От структурализма к постструктурализму / Сост. Г.К. Косикова. М., 2000.

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА. ПАРАКАТЕГОРИИ

Неклассическая эстетика (нонклассика), как мы уже выяснили, это имплицитная паратеория, точнее, некоторое смысловое поле, сложившееся в сфере эстетического сознания *пост*-культуры для более или менее адекватного выражения на вербальном уровне процессов, протекающих в современном актуальном арт-пространстве; для описания ситуаций, стратегий, событий и состояний в той сфере неутилитарного арт-опыта, который пришел в *пост*-культуре на смену традиционному искусству; для выявления основных параметров современного эстетического-около-эстетического сознания. Притом сознания, ориентированного исключительно на арт-деятельность. Отвергнув какую-либо метафизику как основу эстетического опыта и сознания и замкнувшись на эмпирии современного искусства, нонклассика фактически и вполне закономерно утратила интерес к эстетическим аспектам природы как естественному выразителю метафизических смыслов. Нонклассика — это своего рода парафилософия инновационного искусства, или арт-сферы *пост*-культуры. Природные феномены, включая и самого человека в его сущностной целостности, не попадают в качестве объектов в поле ее внимания.

Несмотря на часто манифестарный отказ нонклассики от главных терминов эстетического пространства и самого именованя эстетикой, она тем не менее, по существу, остается в этом пространстве хотя бы благодаря тому, что имеет своим главным объектом *неутилитарное* арт-производство и сферу не-

утилитарного потребления продуктов (артефактов) этого производства. В этом смысле все бесчисленные современные инсталляции, объекты, энвайронменты, акции, перформансы относятся к сфере эстетического (точнее *пара-*, но все-таки *эстетического*) опыта, несмотря на то, что эстетическое качество их с позиции классической эстетики часто представляется весьма сомнительным.

15.1. Базовые принципы

Сознательно отказавшись от главных принципов классического эстетического опыта — прекрасного, возвышенного, трагического, миметизма, — как якобы не коррелирующих с современным состоянием человеческого существования, нонклассика как сугубо эмпирическая мыслительная практика акцентирует внимание на маргинальных для классической эстетики принципах **игры, иронизма, безобразного**, понимая их в качестве базовых принципов актуального, или продвинутого, арт-сознания современности. Главный поток художественно-эстетической культуры XX в. двигался в модусе именно этих принципов, что было показано в главе 13, и в нонклассике они вполне закономерно предстают в качестве основы ее смыслового поля и категориального аппарата. Нонклассика, и это принципиально для всей *пост-*культуры, ничего не изобретает и не придумывает; ее понятийно-смысловое поле складывается из семантических единиц, уже наработанных в культуре, отчасти в классической (понятия иронии, игры, безобразного), но чаще всего — во внеэстетических актуальных интеллектуально-мыслительных движениях XX в. — в ницшеанстве, фрейдизме, экзистенциализме, структурализме, постструктурализме. При этом из их лексиконов привлекаются термины и категории, совокупность которых может с наибольшей полнотой приблизиться к адекватному выражению всего смыслового пространства современного арт-сознания. Понятно, что эта адекватность всегда остается относительной, однако ничего иного исследовательский разум пока не может предложить ни себе, ни тем, кто еще на него

уповает. Тем не менее, как будет показано, в нашей ситуации адекватность преобладает над релятивностью.

Наряду с указанными категориями классической эстетики, которые нонклассика использует, практически не меняя их смысла, некоторыми теоретиками постмодернизма предпринимались попытки включить в ее поле категории возвышенного и символического, существенно переосмыслив их классическое содержание. Однако этот эксперимент оказался малопродуктивным, приводящим только к путанице в вербальной сфере. Более уместным оказалось включение в базовое категориальное поле нонклассики таких понятий *структурализма* и *постмодернизма*, как *текст*, *объект*, *артефакт*, *структура*, *симулякр*, ориентированных на описание современного искусства.

Расширительными понятиями *текст*, *объект*, *артефакт*, как и обобщающим префиксом **арт-** перед внеэстетическими терминами *практика*, *деятельность*, *проект* и другими, обозначается продукт современного арт-производства, чем подчеркивается его принципиальное отличие от категорий «произведение искусства», «творение» классической эстетики, именно — необязательность необходимого для произведения искусства эстетического качества — *художественности*. Нонклассика констатирует, что результат деятельности современного актуального арт-иста — это прежде всего **объект** (или арт-объект), т. е. нечто объективно существующее и предложенное в арт-пространстве современной экспозиции субъекту восприятия в качестве вне-положенной реальности. Классическими и первыми примерами объектов являются реди-мейды Дюшана, в частности скандальный известный писсуар, выставленный им в качестве своего произведения искусства под названием «Фонтан». Имеется и более узкое понимание объекта. В современной арт-критике объектами, как правило, обозначают отдельные пространственные предметы арт-деятельности, статические композиции и конструкции смешанного состава, т. е. включающие в себя как специально созданные художником элементы, так и предметы утилитарного обихода и их детали. Нередко объекты состоят из материальных предметов, использовавшихся в акциях, перформансах, хэппенингах, и выставляются в музее или на выставке в качестве их документальных подтверждений.

Артефакт — общее обозначение арт-объекта, указывающее на его *сделанность* самим художником. Термин заимствован из археологии, где им обозначаются любые изготовленные человеком предметы. Этим обозначением нивелируется эстетическая специфика арт-объекта и отчасти творческий характер его создания; он демонстративно уравнивается со всеми другими продуктами человеческой деятельности. Термин **текст** для обозначения арт-объекта или артефакта пришел из структурализма, где он, как мы помним, указывал на то, что так названный феномен принадлежит лингвистическому знаковому полю, т. е. подчиняется общим законам лингвистики (эстетика «как общая лингвистика», — провозгласил еще в самом начале XX в. Б. Кроче), обладает каким-то значением, которое в принципе может быть кем-то прочитано или кому-то передано¹. Понятие *структура*, пришедшее на смену классической категории «композиция», свидетельствует, что артефакт представляет собой некое сложное и достаточно жестко организованное образование из какого-то количества элементов, к которым, как и к их связям и отношениям, применимы исследовательские методы и процедуры структурализма. Иногда в качестве синонима структуры используется понятие *конструкции*, подчеркивающее рассудочно-механический, техногенный характер изготовления артефакта.

Категория² **симулякра** (фр. *simulacre* — подобие, видимость) пришла в неонклассику из философии постструктурализма — постмодернизма, где она указывала на нали-

¹ Поздний Барт определяет текст как нечто «парадоксальное»: он представляет собой «не эстетический продукт, но означающую практику; не структуру, но само структурирование; не предмет, но труд и игру» (*Barthes R. L'aventure sémiologique*. Paris, 1985. P. 14). Для Деррида текст «не является больше конечным телом письма, но дифференциальной сеткой, тканью следов, бесконечно отсылающей к другой ткани и другим следам» (*Derrida J. Parages*. Paris, 1986. P. 127).

² В контексте данной главы речь всегда идет о *паракатегориях* неонклассики в указанном выше смысле, хотя в донорских дисциплинах, откуда они пришли, некоторые из них могли быть и полноправными категориями. Кроме того, учитывая некоторую визуальную громоздкость и тяжеловесность термина «паракатегория», я в дальнейшем в этой главе чаще употребляю привычный термин «категория» в смысле паракатегория.

чие автономного означающего, не отсылающего ни к какому означаемому за принципиальным отсутствием такового; это подобие или образ, не имеющие прообраза. Симулякр является элементом своеобразной семантической *игры*, в которой принципиально отказываются от какой-либо референциальности и увлечены только самими игровыми фигурами и их ходами. Фактически это сущностная категория своеобразного маньеристского эстетизма *пост*-культуры. Если классическая эстетика основывалась на фундаментальных принципах миметизма, изображения, символизма, выражения, ее главными категориями были изображение, образ, символ, иногда знак, обязательно *отсылающие (возводящие)* реципиента к какой-то иной реальности (духовной, психической, материальной), то симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом имитирует (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. Симулякр — муляж, видимость, имитация образа, символа, знака; за ним не стоит никакой действительности, пустая скорлупа, манифестирующая принципиальное присутствие отсутствия реальности. Эта категория оказалась адекватной сущностным процессам, стратегиям и парадигмам, определяющим ситуацию в параэстетическом сознании *пост*-культуры, которая, в принципе отказываясь от образно-символического контакта с реальностью, строит свои отношения с миром на вроде бы ни к чему не обязывающих симуляциях (также значимая категория постмодернизма) и симулякрах, псевдовещах и игровых действиях, моделирующих самих себя; на пародийно-ироническом передразнивании образно-символической природы классического искусства.

Симулякр — наиболее общая категория в ряду паракатегорий, описывающих стратегии, события и состояния современного арт-производства, принципы организации артефактов. Этот ряд достаточно велик, поэтому здесь я останавливаюсь только на основных его элементах, значимых для понимания специфики современного арт-мышления и параэстетического сознания.

15.2. Структурно-эмпирические паракатегории

лабиринта, ставшее символом запутанности, сложности, многоаспектности культуры и бытия человеческого, полисемии культурно-бытийных состояний. В этом смысле образ лабиринта возникает в постмодернистской литературе (у Борхеса, Эко и других) и искусстве (у Хундертвассера в живописи, Гринуэя в кино, Штокхаузена в музыке и т. п.). Лабиринт, например, как структурный принцип организации символической *Библиотеки культуры* занимает центральное место в романе Эко «Имя розы»; по принципу лабиринта организована и жанрово-тематическая ткань этого романа (пути прочтения: детектив, исторический роман, космологическая притча, постмодернистская философия).

История культуры и особенно ее современный этап представляются постмодернистскому сознанию сложнейшим лабиринтом, в котором возможны какие угодно блуждания по «проселкам» и «неторным тропам», бесконечные непредсказуемые перипетии и события. Научно-технический прогресс, господство материализма и атеизма, гонка вооружений и бессмысленные кровавые войны и революции XX в., социально-политическая и идеологическая ангажированность творческих интенций человека, все усиливающиеся стратегии омассовления личности, нивелирования ее сущности, манипулирование массовым сознанием и т. п. «достижения», или «болезни», века часто приводят личность в состояние экзистенциального кризиса — растерянного метания по жизни и культуре, по *ландшафтам* (тоже значимый термин в неклассике) своего сознательно-бессознательного континуума как в некоем жутком лабиринте, за каждым поворотом которого ее подстерегают непредсказуемые опасности, страдания, абсурдные события, смерть, что с наибольшей экспрессией показали в своих произведениях писатели-экзистенциалисты и «абсурдисты» Кафка, Камю, Сартр, Ионеско, Беккет, Берроуз.

Особой значимостью понятие лабиринта наполняется в наступающую эпоху глобальной компьютеризации. Компьютерные базы данных (и их организация), а особенно сетевые, типа Интернета, представляют собой огромный лабиринт, в котором можно блуждать в самых различных направлениях, на самых разных

уровнях. Войдя в Сеть и нажимая те или иные кнопки, открывающиеся на экране монитора, можно путешествовать, не выходя из дома, по всему миру — библиотекам, музеям, консерваториям, супермаркетам, сайтам самых разных людей и организаций всего мира, смотреть фильмы и видеопрограммы, читать новейшие газеты и романы, слушать радио и музыкальные концерты, участвовать в дискуссиях (конференциях) по самым разным темам, играть в бесчисленные компьютерные игры и даже вступать в интимные телеконтакты с партнерами из любого уголка земного шара. Лабиринт Всемирной паутины (www) уже участвует в активном глобальном переформировывании сознания современного человека в направлении переориентации его от реального чувственно-конкретного мира на *виртуальную реальность*.

Одной из разновидностей лабиринта в сфере текстовых практик является **гипертекст** (понятие, возникшее в структуралистской парадигме мышления). Смысл его сводится к тому, что культура в целом, как и все ее фрагменты, включая и обычные вербальные тексты, рассматривается в качестве некой единой структуры, складывающейся из совокупности *текстов*, определенным образом внутренне и/или внешне связанных (или коррелирующих) между собой. Часто эти связи трудно вербализуемы, но они ощущаются исследователем, сумевшим проникнуть в суть данного гипертекста, войти в его «святая святых» или найти некий шифр для его прочтения. Говорят, например, о западноевропейской средневековой культуре как о своеобразном гипертексте, который складывается из текстов религии, искусства, народной культуры, государственности и т. п. Они, в свою очередь, также представляют собой иерархические или равноправные гипертекстовые структуры. Текст искусства, например, состоит из совокупности текстов сакрального и профанного искусства, каждый из которых также предстает рядом текстов и т. п. Можно говорить о всей совокупности произведений того или иного художника, писателя, композитора, режиссера или, например, о каком-то профессиональном словаре, энциклопедии (по эстетике, философии, литературе, сюрреализму и т. п.) как о едином гипертексте.

Наиболее активно понятие гипертекста работает применительно к культуре, искусству и литературе

XX в., многие произведения которых, особенно второй половины столетия, сознательно создаются в жанре гипертекста, гиперлитературы, ибо этот тип текста наиболее адекватен типу восприятия современного человека и ситуации XX в., в которой причудливая смесь элементов Культуры и *пост*-культуры сама представляет собой бескрайний гипертекст. В лексикон современной науки понятие гипертекста наиболее активно вошло в связи с развитием компьютерных сетей коммуникаций. В частности, самым грандиозным гипертекстом является на сегодня Интернет. Он состоит из несметного числа постоянно возникающих и так или иначе трансформирующихся страниц (сайтов), которые имеют целые иерархии подстраниц. Более того, электронный гипертекст Интернета является активным текстом, позволяющим каждому реципиенту участвовать в его конкретном развитии, трансформации, входить в гиперреальность и киберпространство этого своеобразного текста, активно изживать, или переживать, ее. Понятие гипертекста было введено в науку в 60–80-е годы XX в. и определено как нелинейный разветвляющийся текст, позволяющий читателю самому выбирать маршрут движения (навигации) по его фрагментам, т. е. путь чтения. Структуралисты, постмодернисты, а затем теоретики сетевой литературы довели определение гипертекста почти до строгой формулы, которая сводится к тому, что под гипертекстом понимается *многоуровневая система информационных (вербальных или каких-либо иных) блоков (или гнезд), в которой реципиент волен свободно нелинейным образом прокладывать себе путь считывания информации*. Структура гипертекста, основу которой составляют многоуровневая разветвленность и обилие перекрестных ссылок, программно предполагает возможность свободного входа в текст в любом его месте и произвольное странствие по его фрагментам, размытость функции автора, множественность авторов, активизацию реципиента (или читателя) до уровня полноправного автора.

Современные теоретики гипертекста усматривают его элементы во всей истории литературы, начиная с Библии, Боккаччо, Яна Потоцкого, Кэрролла и кончая Борхесом, Эко и современными создателями книжных (несетевых) гиперроманов-гипертекстов Итало Кальвино, Ми-

лорадом Павичем и др. Принципиальная дисперсность, нелинейность и, как следствие, полисемия гипертекста, а также возможность свободной *навигации* (также одна из значимых паракатегорий нонклассики) в нем реципиента наиболее полно соответствуют современным тенденциям гуманитарных наук и *пост*-культуры в целом на отказ от поисков какой-то одной истины, линии развития, тенденции, фабулы, сюжета; от абсолютизации каких-либо ценностей, от мононосеологизма и т. п. в культуре, науке, истории, искусстве, конкретном литературном тексте и т. п. Понятие гипертекста, таким образом, становится одной из центральных категорий гуманитарных наук (или единой науки) будущего.

В мирах *лабиринта* и *гипертекста* главным руководящим принципом является *интуиция*³, действия, мотивы, выражения которой разуму нередко представляются *парадоксальными* или *абсурдными*. Однако **абсурд** в нонклассике отнюдь не негативное понятие; он имеет здесь особую семантику, ибо на нем как на действенном принципе основываются многие арт-практики XX в. С помощью этого понятия описывается большой круг явлений современного искусства, литературы и культуры, не поддающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах алогизма, парадокса, нонсенса. Эти принципы издревле были присущи культуре в сферах сакрально-религиозного опыта, где главной целью их являлось выведение человеческого духа с уровня обыденного или формально-логического мышления на иные уровни сознания (мистериального или мистического опыта). На профанном уровне они активно проникли в фольклорную и смеховую народную культуру. Новоевропейская высокая культура, как логоцентрическая в своей сущности, напротив, относила все абсурдное к негативным, ущербным состояниям культуры (и искусства в ее составе); абсурдное считалось ложным, фальшивым, безобразным. Абсурд противоречил «трем китам» новоевропейской системы ценностей — *истине, добру и красоте*, осмысленным в рациоцентрической парадигме, и на этой основе выносился за рамки «культурной» ойкумены.

³ Об интуиции как важнейшем эстетическом принципе см.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000.

Начавшийся с Ницше и французских символистов процесс «переоценки всех ценностей» привел в начале XX в. к восстановлению прав абсурда в культуре. Во многих направлениях авангарда абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного* уровня, чем формально-логический. *Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь, глоссолалия* и т. п. понятия привлекались для обозначения творчески насыщенного потенциального хаоса бытия, который чреват множеством смыслов, всеми смыслами; для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается формально-логическому дискурсу. В продвинутых современных философских концепциях абсурд часто осмысливается как символ смысловой избыточности. Из сакрально-культовой сферы традиционных культур абсурд в XX в. перемещается в сферу эстетического опыта. Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимают центральное место в произведениях Кафки, Джойса, Хармса, Введенского, Беккета, Ионеско. Абсурд человеческого существования становится предметом философских изысканий экзистенциалистов. Основными мотивами философско-художественного творчества Сартра, Камю, Берроуза становятся бессмысленность и пустота человеческой жизни, страх, «тошнота», наркотический бред, сексуальные галлюцинации, глобальное одиночество, некоммуникабельность, невозможность понимания и т. п.

Основной смысл активного обращения *пост*-культуры к абсурду заключается в расшатывании, разрушении традиционных (ставших в XX в. обыденно-обывательскими) представлений о разуме, рассудке, логике, порядке, как о незыблемых универсалиях человеческого бытия; в попытке путем эпатажа или *шока* (значимое понятие в *нонклассике*) активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально иных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса. Именно поэтому *абсурд (абсурдное)* становится одной из значимых паракатегорий *нонклассики*.

В акте бессознательной, абсурдной, хаосогенной творческой деятельности современный художник

(арт-ист) в полном смысле слова не ведает, что творит. Контроль разума и связанных с ним социокультурных механизмов часто бывает полностью отключен. В результате у художника *пост*-культуры на первый план нередко выдвигаются агрессивные инстинкты и сексуальные вожделения, оказывая сильнейшее влияние на его арт-деятельность. Отсюда открытая чувственная эротика (доходящая иногда до демонстративного порно) и показной апофеоз садизма, мазохизма, агрессивности, *жестокости*. Понятно, что здесь не обошлось без сильного влияния и философии Ницше, и исследований Фрейда и фрейдистов, и литературных опытов маркиза де Сада, Захер-Мазоха и их последователей.

Достаточно сильный поток презентации насилия и жестоких актов в современном как элитарном, так и массовом искусстве вывел понятие **жестокости** на уровень паракатегории *нонклассики* и потребовал от ее апологетов теоретического обоснования, которое базируется у них на нескольких переплетающихся между собой аргументах. Во-первых, со времен Фрейда считается, что изображение жестокости в искусстве способствует изживанию у зрителей агрессивных инстинктов на сугубо эстетическом уровне — в акте художественного *катарсиса*. Во-вторых, в целом ряде современных арт-практик, тяготеющих к архаическим сакральным культам, стремящихся в них обрести некие истоки духовности, утраченной *пост*-культурой, создаются симулякры древних кровавых жертвоприношений. Акт заклятия животного осмысливается как своего рода постоянно делящаяся мистерия жизни-смерти, когда *пост*-артист и жертва составляют как бы некое единое сакральное целое в потоке становления-угасания жизни. В-третьих, акты жестокого изуверского обращения с телом человека (например, на киноэкране) вызывают в определенной группе зрителей сексуальное наслаждение по классификации садизма. В-четвертых, происходит включение сферы жестокости в собственно эстетический (в почти традиционном понимании термина) опыт, т. е. эстетизация репрезентации жестокости. В частности, на этом пути стоит австриец Герман Нич со своим «Оргийно-мистериальным театром». Он призывает своих адептов «интенсивно переживать эстетические феномены по ту сторону добра и зла», открыть

для себя новую сферу эстетических переживаний, связанных с тактильно-визуальным восприятием плоти и крови только что убитых животных. В качестве своих предтеч он видит художников, изображавших разделанные туши животных (от Рембрандта до экспрессионистов Сутина, Кокошки, сюрреалистов, Ф. Бэкона).

Жестокость в искусстве, начиная с произведений Де Сада, но особенно в арт-практиках XX в., сознательно или бессознательно является одной из крайних форм выражения какого-то глобального протеста, бунта творческой личности против общества, культуры, цивилизации, против самой жизни, наконец, с которыми эта личность не может или не желает по каким-то причинам найти внутренний контакт. Отсюда и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект *шока*, добиться скандала и других конфликтных ситуаций. В ряде современных арт-практик и инсталляций (фото-, видео-) акты жестокости демонстрируются и вне традиционного эстетического опыта («по ту сторону» прекрасного и безобразного); в качестве самодостаточного автономного *жеста* (также паракатегория *нонклассики*) художника, не претендующего ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации события в данном экспозиционном пространстве.

На таком же уровне, как жестокость, в более широком контексте находятся многие другие внеэстетические в понимании классической эстетики явления жизни, так или иначе транслируемые или трансформируемые в арт-пространство, поэтому в *нонклассике* особой значимостью наполняются такие понятия, выходящие на уровень паракатегорий, как *неискусство* и *повседневность*.

Под **повседневностью** имеется в виду обыденная рутинная часть (большая по времени) жизни человека, которая в силу своей тривиальности, однообразной утилитарности, серой внесобытийности, монотонности остается практически незамеченной самим человеком (и его окружением), протекает автоматически, как правило, не фиксируется сознанием. В истории искусства только в Новое время художники стали уделять внимание изображению повседневности наряду

с нетривиальными событиями и явлениями, обычно находившимися в поле внимания мастеров искусства. В романтизме, натурализме, реализме XIX в. изображение повседневности достигает своего апогея. При этом она чаще всего предстает здесь объектом *определенного отношения* художника: идеализирующего, романтического, критического, гротескного, иронического, эстетизирующего и т. п., которое как бы выводит изображаемый фрагмент повседневности из рутинно-обыденного контекста, включает его в художественно-эстетическое пространство, уравнивая тем самым с другими более высокими в ценностном отношении предметами изображения.

Авангард начала XX в. во многих своих направлениях вроде бы опять отказался от работы с повседневностью — в той мере, в какой он отказался от традиционных способов изображения или от человека, как объекта изображения. Отдельные фрагменты или элементы повседневности, попадавшие в поле зрения художников-авангардистов, как правило, интересовали их не сами по себе (или в себе), но исключительно как побудители спонтанных творческих процессов, в результате которых возникали произведения, не имевшие никаких точек соприкосновения с побудившим их фрагментом обыденной жизни. Он полностью растворялся и преображался в акте творчества.

Однако с дадаизма и особенно с реди-мейдов Дюшана намечилось и принципиально иное отношение к повседневности, которое затем было развито в поп-арте, фотореализме, концептуализме, постмодернизме, арт-практиках последних десятилетий XX в. Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения конструктивной энергии художника. Любой, произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпизод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т. п.). Предметы обычно перемещаются непосредствен-

но, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, аудиозаписи и т. п. Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в *событие* художественно-эстетической культуры (в данном случае *пост-культуры*).

Иногда для усиления новых (или глубоко сокрытых) смыслов того или иного фрагмента повседневности современные художники проводят с ним определенные манипуляции: тиражируют его в n-ном количестве (шелкографии Э. Уорхола), варьируя, например, цвет фотографий или их размеры и т. п.; включают разные элементы и фрагменты повседневности (изъятые из различных потоков и контекстов) в специально создаваемые структуры или процессы, акции, концептуальные проекты и т. д. Вариативность манипуляций бесконечна, и в конце XX в. подобные арт-практики в визуальных искусствах фактически вышли на первое место. Подавляющая часть экспозиционных пространств международных бьеннале последних лет XX в. была занята арт-проектами, так или иначе манипулирующими фрагментами, элементами, документами повседневности.

Логическим продолжением стратегии включения повседневности в произведения современного искусства становится полное размывание границ искусства в его классическом понимании. Еще в самом начале XX в. Б. Кроче писал в своей «Эстетике»: «Границы, отделяющие выражения-интуиции, именуемые искусством, от тех, которые обозначаются как не-искусство, эмпиричны: их нельзя никак определить»⁴. Через 70 лет известный представитель продвинутых арт-практик, один из изобретателей хэппенинга и энвайронмента американец Алан Капроу констатировал: «Не-искусство — в большей мере искусство, чем само искусство»⁵. Для него (а он выражал взгляды и многих своих коллег по арт-цеху) любой фрагмент **неискусства**, т. е.

⁴ Кроче Б. Эстетика как наука о выражении... С. 23.

⁵ Цит. по: Художественный журнал. 1998. № 17. С. 4.

обыденной действительности (движение покупателя в супермаркете, переговоры с экипажем космического корабля, помехи радиосвязи и т. д. и т. п.) представляется более интересным и значимым, чем произведения искусства (особенно современного).

Опыт модернистского, постмодернистского и иного «актуального» искусства второй половины XX в., с одной стороны, и философский постструктуралистский и постфрейдистский дискурсы — с другой, вывели в последней трети столетия на одно из первых мест и в философской мысли, и в параэстетическом сознании понятие **телесности**, практически занявшее там место категории; ставшее одним из глобальных креативно-стимулирующих принципов *пост*-культуры. Понятие телесности обязано своим активным проникновением в мыслительные практики прежде всего фрейдизму и другим, часто базирующимся на нем, философско-психофизиологическим учениям. Оно сформировалось в качестве своеобразной антитезы понятию *духовности*, которое в своем традиционном смысле было фактически исключено из неклассических философских направлений и эстетического дискурса XX в. С помощью категории телесности осуществлялся выход философского мышления за пределы трансцендентальной субъективности в сторону своеобразной реабилитации чувственности, включения ее в поле современных мыслительных стратегий, нередко в сублимированном, вознесенном от конкретной чувственности в интеллигибельные сферы виде, а часто и в форме обычной сексуальности, либидозной энергетики. Опираясь во многом на эстетику Ницше, психоанализ Фрейда и его последователей, а также на художественно-эстетический опыт современного искусства (Кафки, Арто, Беккета, Ионеско), известные мыслители XX в. Фуко, Барт, Мерло-Понти, Делёз, Нанси и др. ввели понятия *телесности, тела, телесных практик, телесной топографии, ландшафта, поверхности, «феноменологического тела», «социального тела», «эротического текстуального тела»* и близких к ним в инструментальное поле современной философии, культурологии, эстетики.

Постмодернистская философия фактически выдвинула *сексуальность*, как физиологическую функцию тела, на место *духовности* классической философии и

христианского богословия. Начиная с Фуко («История сексуальности», 1976), сексуальность осмысливается постмодернистами в качестве главного компонента бытия и сознания современного (начиная с XVIII в. по Фуко) человека, двигателя всей его интеллектуально-чувственной деятельности, главного посредника между человеком и миром. «Эротическое отношение», «акты чувственности», либидозные энергетические потоки находятся в центре внимания современных французских мыслителей, задавших тон евроамериканским философским исканиям последней трети XX в. Человек, согласно Делёзу и Гваттари, является добротной «машиной желания», ориентированной на улавливание потоков либидозной энергии. Понятно, что телесность отныне, особенно в ее чувственно-сексуальном модусе, занимает почетное место в категориальном аппарате *пост*-философии и неклассической эстетики.

Описываемая категорией телесности «феноменология тела», включающая всю совокупность соматических аспектов человека в контакте с окружающим предметным и социокультурным мирами, прочитанных в широком диапазоне (от чувственно-эротического до квазиметафизического) смыслов, полагается сегодня, сознательно или неосознанно многими «актуальными» *арт*-истами в основу их творческой деятельности. В свою очередь, современные гуманитарные науки, исследующие искусство (эстетика, филология, литературоведение, искусствознание), также изучают современное искусство и пересматривают историю искусства в модусе категории телесности. Соматические интенции и интуиции, преломленные в призмах фрейдизма и постфрейдизма, юнгианства, экзистенциализма, постструктурализма, а иногда и теософии и антропософии, рассматриваются в качестве сущностных оснований творческой деятельности человека, в том числе и в искусстве.

Действительно, искусство XX в., особенно арт-практики его второй половины, свидетельствуют о нарастании в них некоего всепоглощающего *телесного* миро-ощущения. Если для высокого искусства прошлого можно убедительно констатировать преобладание, даже господство в нем духовного начала, основанного на принципах *созерцания* и *символического*

выражения, то ничего подобного уже нет в наиболее «продвинутых», «актуальных», инновационных арт-практиках второй половины XX в. (хотя процесс этот начался значительно раньше). *Мимесис* и *выражение* последовательно вытесняются здесь *конструированием* объектов, пространств (энвайронментов), со-бытий (перформансов, акций, хэппенингов и др.), в которых созерцание уступает место гаптическому, тактильному в широком смысле слова, отношению субъекта с арт-объектом. *Касание* и *ощупывание* на всех уровнях (от примитивно тактильного, через визуальное до ментального) господствуют теперь в сфере художественно-эстетического опыта. В элитарных, или, точнее, конвенциональных, произведениях «актуального» искусства, осознанно или внесознательно лишившихся совсем или по большей части духовности, какой-либо причастности (сакральной, символической, изобразительно-выразительной) к сфере Духа, возобладали, усилилась некая специфическая *внедуховная энергетика*, ничего не дающая созерцательному видению и ведению человека, его духовному узрению, но воспринимаемая практически всеми органами чувств человека, его психофизиологической сферой и нередко — его рассудком (как, например, в концептуализме). Условно она может быть обозначена как «*соматическая*» в широком смысле этого слова. Главным способом восприятия арт-объектов «актуального» искусства становится *ощупывание*. При этом ощупываются они в основном не тактильно, хотя и на этот вид восприятия ориентируются некоторые «продвинутые» художники, но визуально, аудио и на их основе — интеллектуально-рассудочно.

Именно на такое *гаптическое* восприятие рассчитано (чаще внесознательно, ибо таков «дух времени», атмосфера, в которой творит современный художник, энергетическая среда, питающая его креативность) большинство произведений современного искусства от проектов боди-арт'а, в которых живое человеческое тело является эстетическим объектом, до современных энвайронментов и видеоинсталляций. Поэтому характерными чертами их являются повышенная *рельефность*, экспрессивно выраженная *пространственность*, предметная, аудиовизуальная или интеллекту-

альная (в вербальных искусствах), часто достаточно усложненная; отчужденность по отношению к обыденной жизни человека, его утилитарной деятельности, обиходу наряду с включением элементов этой жизни в арт-пространства; достаточно напряженная соматическая энергетика. Очевидна и тенденция дальнейшего движения ориентированных на телесность арт-практик. С грубого *вещного* материального носителя в последние десятилетия они переключаются на более тонкий — *электронный, цифровой* — компьютерно-сетевые *виртуальные реальности* с их *виртуальной телесностью*. Здесь к аудиовизуальному и рассудочному ощупыванию подключается еще особая система электронно-тактильного контакта с посредником виртуальной реальности (специальные шлемы, перчатки, наручники и т. п. гаптические инструменты с электро-сенсорными контактами — прямое электронное воздействие на рецепторы).

В одном семействе с понятиями *повседневности* и *телесности* в неклассике оказывается и категория **вещи** как выражающая интенции материализации и конкретизации телесных и, в частности, гаптических интуиций. В прагматико-материалистическом сознании человека современной цивилизации, стремительно изменяющейся под воздействием научно-технического прогресса, *вещь* из незаметного, но необходимого элемента обыденной жизни человека превращается в своего рода «сакрализованный» предмет культа потребления и в *существенную категорию сознания*. Она мощно вторгается в духовный мир человека, вытесняя оттуда практически все традиционные ценности — от элементарных этических и религиозных норм, понятий и представлений до самого Бога. В постиндустриальном техногенном обществе огромные научно-технологические и производственные мощности задействованы для производства все более и более изоощренных и замысловатых вещей, прежде всего в сфере прямого потребления, но также и для организации всей среды обитания человека (в том числе и интеллектуальной). При этом главным стимулом в производстве вещей в современном мире являются не утилитарно-функциональные или эстетические потребности человека или общества, но стремление (диктуемое законами бизнеса)

искусственно возбуждать и поддерживать в людях *соблазн* приобретения все новых и новых вещей, работающих в конечном счете на тело, «питающих» телесность. Отсюда вещь занимает одно из первостепенных мест в современном параэстетическом сознании, в *пост*-культуре в целом.

Целый ряд направлений художественного *авангарда* еще в начале XX в. стал активно интересоваться вещью самой по себе независимо от ее утилитарных функций. Конкретный материальный предмет возводился до «вещи в себе», почти на уровень кантовской интеллигибельности, или, напротив, трансцендентализм низводился на землю и аннигилировался в визуально воспринимаемых *реги-мейдах* Дюшана. Писсуары, унитазы и другие предметы самого, казалось бы, низкого назначения возносились на подиумы и пьедесталы рядом с Венерами и Аполлонами. Сначала вроде бы с неким юродски-ироническим подсмыслом и эпатажным расчетом, а затем и вполне серьезно с почти молитвенным ритуалом и глубоким почтением. Вещи выдвигаются на главное место в арт-практиках, арт-проектах художественной индустрии. Не человек, но вещь отныне стоит в центре внимания современного предельно дегуманизированного «актуального искусства». Человек лишь статист при вещи или ее подсобный рабочий, ее раб.

Под вещью в *нонклассике* понимается не только утилитарный предмет, изъятый из своего функционального контекста и перенесенный в контекст игрового пространства *пост*-культуры, но и сами продукты этой *будто*-культуры являются вещами — материализованными сгустками того, что некогда относилось исключительно к духовной сфере. Любой феномен или фантазм культуры в XX в. с легкой руки структуралистов и особенно *пост*структуралистов осмысливается как *текст*, а любой текст ощущается как чувственно воспринимаемая *вещь*. Тенденция, восходящая еще к авангардному сознанию. Показательно, например, что в 1929 г. русский писатель-авангардист Д. Хармс дал одному из своих примитивно-абсурдных рассказиков название «Вещь», отнеся название не к содержанию (хотя бы ассоциативно) рассказа, а к нему самому, как материальному продукту писательской деятельности. Сегодня такое понимание вошло в обиход русской речи

в качестве метафоры («Я написал эту вещь тогда-то...»). В нонклассике обозначение вещью продукта арт-производства имеет прямой смысл. Оно указывает на сознательное, рационально задуманное и конструктивно (или механически) выполненное изготовление артефакта. Часто даже не самим художником, а инженерами и техниками по его замыслу. Тем самым артефакт на уровне неклассического эстетического сознания сближается с любой утилитарной вещью и дистанцируется от произведения искусства классического типа.

Вещный подход ко всей человеческой жизни, включая и феномены духовного производства, стал доминирующим в техногенной цивилизации, особенно в период массовой компьютеризации. Материально-электронная (дигитальная) вещь принимает теперь самое непосредственное (и все возрастающее в качественном отношении) участие в духовных процессах (проверяет грамматические ошибки, переводит с языка на язык, играет в шахматы, конструирует различные объекты, моделирует те или иные жизненные ситуации, участвует в создании музыки, фильмов, шоу, формирует виртуальные реальности и т. п.). Отсюда все возрастающий культ вещи в современной цивилизации и в художественно-эстетическом сознании. Эстетико-семиотическое обоснование *вещи*, как значимой категории постмодернистского сознания дал французский мыслитель Жан Бодрийяр⁶ в контексте своей теории *повседневности* и концепции глобального *соблазна* постиндустриального общества. С тех пор она стала одной из сущностных паракатегорий нонклассики.

15.3. Приемы и принципы делания артефакта

В особую категориальную группу можно выделить термины, обозначающие приемы и принципы создания, конструирования, *делания* (понятие «сделанности» произведения восходит еще к русскому авангарду — «формальной школе» в литературоведении, теории «аналитического искусства» Филонова) артефактов, арт-объектов, ибо творческие принципы акту-

⁶ См., в частности: Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001.

альной арт-деятельности *пост*-культуры существенно отличаются от принципов классического художественного творчества. В частности, продвинутое искусство концептуально *эkleктично* и опирается чаще всего на сознательно эксплуатируемый принцип глобального *автоматизма*.

Под **эkleктикой** (от греч. *eklego* — выбирать, собирать) имеется в виду беспринципный принцип сочетания несочетаемых явлений, понятий, черт, элементов и т. п. компонентов в нечто, с позиций классического мышления не признаваемое за целостность или единство. Эkleктика, или эkleктизм, как способ мышления, писания, создания произведений искусства характерна для переходных этапов в истории культуры, когда внутри старой культуры, имевшей некий целостный облик или определенное стилистическое единство, но уже миновавшей свой апогей, клонящейся к закату и угасающей, возникают дисsonирующие с ней (или отрицающие ее) черты и элементы; когда еще не набравшее силы новое почти хаотически перемешивается со старым, включая в этот коктейль и многие элементы уже давно канувших в лету феноменов. Эkleктика — это некий мыслительный или творческий алхимический котел, в котором варится все, что попало, из всего и вся, и в результате вываривается нечто невиданное, но значимое в каких-то отношениях. Это своего рода экспериментальная творческая лаборатория на переходных этапах истории культуры или искусства. В качестве одного из классических образцов эkleктики можно указать хотя бы на творчество позднеантичного мыслителя Филона Александрийского (рубеж новой эры). В XX в. эkleктика характерна для многих направлений искусства, арт-практик отдельных художников, писателей, композиторов. На принципах эkleктики основывается постмодернизм, *пост*-культура в целом.

Другим распространенным приемом создания многих продвинутых арт-проектов стал **автоматизм**, восходящий еще к художникам-авангардистам. Различают несколько видов автоматизма. *Механический автоматизм*, когда некие формы, структуры, элементы конструкций современных произведений искусства возникают как бы спонтанно при выполнении определенных механических действий типа фроттажа (на-

тирания грифелем бумаги, положенной на какую-то рельефную поверхность — срез дерева и т. п.), набрасывания или набрызгивания краски на холст (как в «живописи действия»), протаскивания окрашенного тела по бумаге или холсту, использования в произведении спонтанно сложившихся складок ткани, бумаги и т. п. *Психический автоматизм*, когда художник стремится в процессе творчества максимально отключить контроль сознания, разума и творить, руководствуясь только своей художественной *интуицией*, импульсами, получаемыми непосредственно из сферы бессознательного. Этот тип автоматизма считали основой своего творческого метода сюрреалисты, как при создании визуальных, так и литературных произведений (метод «автоматического письма»). Его главным теоретиком был фактический основатель сюрреализма Андрэ Бретон. Он с опорой на фрейдизм, его теорию бессознательного, концепции сновидения и галлюцинаторных процессов посвятил разработке теории «психического автоматизма» немало страниц в своих теоретических и манифестарных сочинениях, руководствовался им и в своей художественной практике. В той или иной мере метода психического автоматизма придерживаются многие представители современных арт-практик, начиная с авангардных и модернистских. Он находит теоретическое обоснование у постфрейдистов и постмодернистов.

Одной из форм психического автоматизма в литературе можно считать литературу «*потока сознания*». Это понятие ввел в науку американский философ и психолог У. Джеймс (1842–1910), один из основателей прагматизма, в конце XIX в. («Основания психологии», 1890), показавший, что сознание человека — это непрерывный *поток*, в котором различные психические настроения и мыслительные процессы причудливо и своевольно переплетаются с бесчисленными ассоциациями, ощущениями, воспоминаниями, подсознательными образами и т. п. Идеи «потока сознания» нашли активную поддержку в художественно-эстетическом поле XX в., в частности в художественной литературе, получив наиболее полное воплощение в творчестве таких крупных писателей, как М. Пруст, Дж. Джойс, В. Вульф, У. Берроуз. В них на первый план выходят

изображение, имитация, моделирование (или даже попытки реального явления, презентации) практически не контролируемого разумом «потока сознания», т. е. психических состояний, переживаний, ассоциативных мыслительных ходов, бессвязных полубредовых образов психики, глубинных интенций бессознательного их героев или самого автора. Классическим образцом романа «потока сознания», практически реализовавшим все возможности этого метода, стал «Улисс» Джойса (1922), построенный на причудливой полифонии ряда «потоков сознания» героев романа.

Сверхразумный автоматизм по механизму близок к психическому автоматизму, но осмысливается он не биологизаторски, как действие через художника биологических энергий бессознательного, а духовно. Художник в процессе духовной концентрации, медитации, особого настроения сознания снимает контроль своего разума над процессом творчества и предоставляет себя в качестве орудия или проводника внешних более высоких духовных сил или энергий (сверхчеловеческих, космических, божественных). Его творчество осознается как выражение через художника некоторой, иным способом не выражаемой, более высокой, чем человеческое сознание, духовной реальности. Этот тип автоматизма использовали в своем творчестве (как правило, внесознательно) многие религиозные художники древности и Средневековья (создатели икон, например). Возродить его стремились многие представители различных авангардных направлений в искусстве, в том числе и некоторые сюрреалисты, и пытаются отдельные художники современных арт-практик, обращаясь к дохристианским культовым практикам и магическим обрядам.

На этом пути в художественной сфере уже с авангарда начинаются систематические эксперименты в направлении отыскания новых художественных языков (во всех видах искусства), более адекватно, чем традиционные, выражающих глубинные, внесознательные, архетипические интенции, побуждения, смысловые реальности. Постепенно эти эксперименты привели к формированию самодовлеющих языков, как бы не имеющих обозначаемого, т. е. к созданию семантической гиперреальности. В области словесных искусств к од-

ним из первых подобных феноменов относится **заумь** (от «за» + «ум»), или *заумный язык*, — важнейшая категория поэтики русских футуристов, оказавшая сильнейшее воздействие на вербальные эксперименты в литературе XX в. Особенно активно разработкой зауми на практическом и теоретическом уровнях занимались Крученых, Хлебников, Туфанов, предпринявшие массивную попытку создать новый поэтический язык (его лексику и синтаксис), более адекватно выражающий внутренние интенции человека (поэта) и бытия в целом; язык, в котором семантический акцент перенесен исключительно на фонетику, звуковую сторону языка. Именно на фонетическом уровне, полагали заумники, не подвластном контролю разума, удается выразить более истинные и глубокие смыслы, утраченные традиционными вербальными языками в результате жесткого контроля разума над их семантикой. «Заумный язык, — писал Хлебников в теоретической статье «Наша основа» (1919), — значит находящийся за пределами разума»⁷. Истоки своей зауми футуристы видели в «за-умных» формулах древних заговоров и заклинаний: «То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь, наряду с разумным»⁸. Заумники как бы стремились воссоздать тот легендарный универсальный язык, которым пользовалось человечество до Вавилонского столпотворения; праязык, доступный внесознательному пониманию всех людей, ту глоссолалию, с помощью которой человечеству передаются пророчества, выходящий духовный опыт, сокровенные истины бытия.

Основу его, полагал Хлебников, составляет некая универсальная семантика фонем, изучением которой, составлением фонетической азбуки он занимался всю свою жизнь. Так, звук «С» он осмысливает как «собрание частей в целое (возврат)»; «О» — «увеличивает рост»; «Н» — «обращает в ничто весомого». Согласно этой (достаточно субъективной, как мы видим) семантике, слово «СОН — где в тело приходит ничто. НОС — где в ничто приходит тело» и т. п. Аналогичную проце-

⁷ Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 628.

⁸ Там же.

дуру с цветами несколько ранее пытался проделать создатель абстрактного искусства В. Кандинский. Заумь, считал Хлебников, — это «грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют»⁹. Он хорошо сознавал, что заумь — это «еще первый крик младенца» на пути создания общечеловеческого языка будущего, но верил, что путь найден правильно.

В предисловии к своему сборнику «К Зауми» Туфанов называет заумь «седьмым искусством», в котором музыкально-фонетическая сторона слов играет главную роль. Он утверждает автономное бытие «беспредметной» поэзии, в которой «звуковые жесты», как более адекватно передающие смыслы, заменяют слова. По аналогии с абстрактной живописью он ратует за создание безобразных композиций «фонической музыки из фонем человеческой речи». Для этого пригодны фонемы и лексемы всех мировых языков, а также бесчисленные фонетические новообразования. На этом принципе он строил многие свои произведения. В частности, программное стихотворение «Весна» в указанном сборнике набрано из «осколков» слов английского языка и записано транскрипционным письмом. В теоретическом комментарии к нему Туфанов прямо возводит эту «фоническую музыку» к глоссолалии апостолов по сошествии на них Св. Духа: «В процессе заумного творчества и эти простые морфемы разрубаются и получают простые звуковые комплексы, осколки английских, китайских, русских и др. слов. Происходит именно своего рода «сошествие св. духа» (природы) на нас, и мы получаем дар говорить на всех языках»¹⁰.

В своей концепции «фонической музыки» Туфанов, как и Хлебников, стремился выйти за рамки собственно литературы — обосновывал возможность создания некоего универсального заумного языка для «расширенного восприятия» реальности, в который наряду с фонемами войдут другие конструктивные единицы: «Человечеству отныне открывается путь к созданию особого птичьего пения при членораздельных звуках. Из фонем, красок,

⁹ Хлебников. В. Творения. С. 628.

¹⁰ Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 285.

линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений»¹¹. Реальность представлялась Туфанову некой текучестью, которая может быть адекватно воспринята только путем особого *расширения сознания* с помощью «беспредметной» зауми. «Заумное творчество, — писал он в “Ушкуйниках”, — беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, “беспредметность” в то же время — вполне *реальная* образность с натуры, произведенной “искаженно” при текущем очертании»¹².

В поэтической практике самым радикальным заумником был А. Крученых, еще в 1913 г. создавший свое знаменитое «чисто заумное» стихотворение «Дыр бул щыл», хотя и Хлебников, и Туфанов, и другие футуристы активно экспериментировали в этом направлении. Вслед за футуристами заумь использовали, правда, в ограниченных пределах, «чинари» Хармс, Введенский и другие. Хармс начинал свое творчество под руководством Туфанова в созданном им в Ленинграде «Ордене заумников DSO» (1925). Русская «заумь» активно переключалась и резонировала с поисками в области слова европейских дадаистов и сюрреалистов, коррелировала с литературой абсурдистов всех уровней.

Абсурдность, автоматизм, заумность в событии творчества, с одной стороны, и стремление к поискам новой рациональности (сверхрациональности) в концептуализме и тяготеющих к нему арт-практиках — с другой, определили во многом специфику инновационного произведения искусства — *объекта, артефакта, арт-проекта*. Постструктурализм и развитие электронных объектов (видео-, компьютерных, сетевых) выдвинули на уровень паракатегорий нонклассики еще два термина, без которых сегодня не обходятся науки описывающие арт-объекты, особенно опирающиеся на вербальные тексты, это *интертекст* (интертекстуальность) и *гипертекст* (о нем уже шла речь выше).

Суть **интертекста** как специфического приема создания современного арт-произведения заключается

¹¹ Жаккар Ж.-Ф. Указ. соч. С. 39.

¹² Там же.

в сознательном использовании его автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним. Имеются в виду не только вербальные тексты, но тексты (в широком структуралистском смысле слова) любых искусств (живописи, музыки, кино, театра, современных арт-практик) и неискусства. Прием интертекста имеет древнее происхождение. Он восходит к античности и Средневековью, когда не стояла остро проблема личного авторства, а многие тексты (особенно сакрального содержания) рассматривались как плод соборного сознания, накопившего некие эзотерические знания о духовном бытии Универсума. Для того времени было обычным делом включение фрагментов других текстов в свой собственный без кавычек и ссылок на их принадлежность. В определенные периоды поздней античности в моде было создание *центонов* — текстов, полностью набранных из цитат других текстов (без ссылок на них, естественно, и без кавычек — сегодня этим приемом нередко пользуются нерадивые студенты и аспиранты при написании своих «научных» опусов, «скачивая» подходящие по теме тексты из Интернета). Например, текст на христианскую тематику мог быть набран из отдельных стихов античных языческих авторов.

В искусстве и литературе XX в., особенно в постмодернистской парадигме, интертекст стал одним из действенных приемов художественной *игры* смыслами, разными контекстами, осознанной полисемии, внутренней диалогичности создаваемого текста. В интертексте цитата или реминисценция напоминает о ее изначальном смысле (или контексте, в котором она существовала) и одновременно служит выражению некоего иного смысла, задаваемого ей новым контекстом. Интертекст существенно обогащает художественную структуру, делает ее полифоничной и открытой для многомерного и многоуровневого восприятия. В качестве примеров концентрированных интертекстов можно указать хотя бы на «Доктора Фаустуса» Т. Манна, «Игру в биссер» Г. Гессе, коллажи дадаистов и сюрреалистов, многие произведения поп-арта, особенно шелкографии Уорхола и Раушенберга, музыку Кейджа и Штокхаузена, фильмы Гринуэя и многие другие феномены в искусстве XX в. Существуют и прямые подражания древним

центонам. Так, французский писатель Жак Риве составил свой роман «Барышня из А.» (1979) из 750 цитат, выбранных из произведений 408 авторов.

В постструктуралистско-постмодернистской парадигме мышления *интертекст* имеет и более широкое значение. Начиная с Р. Барта многие постструктуралисты считают любой текст интертекстом, полагая, что в него, как правило, без воли автора так или иначе включаются скрытые цитаты, аллюзии, парафразы, подражания и т. п. следы и фрагменты других текстов, как прошлых культур, так и современности, которые прошли через сознание автора и в той или иной форме входят в создаваемые им тексты. «Каждый текст, — писал Р. Барт, — является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»¹³. Многие современные писатели и художники сознательно эксплуатируют этот прием в своем творчестве, доводя его нередко до абсурда.

Вполне закономерно, что в поле художественно-эстетического сознания, руководствующегося рассмотренными и родственными им принципами, искусство перестает быть искусством в смысле классической новоевропейской эстетики. Оно практически отказывается от фундаментальных для европео-средиземноморской культуры принципов выражения, миметизма, символизма, отображения чего бы то ни было. Художественный образ и символ утрачивают свою актуальность в «актуальных» арт-практиках и арт-проектах *пост*-культуры. Их место занимают *симулякры*. Важнейшим конструктивным принципом создания новейших произведений искусства, а также и главным приемом их интерпретации становится некая универсальная процедура *деконструкции*.

¹³ Цит. по: Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 102.

Деконструкция, как известно, — одна из центральных категорий постмодернистской мыслительной практики, сознательно опирающейся на опыт художественного, т. е. принципиально невербализуемого, творчества для преодоления ограниченности и тупиков классического однонаправленного формально-логического мышления, господствовавшего в западноевропейской философии со времен Аристотеля. Сам термин был введен в философский лексикон Ж. Деррида («О грамματοлогии», 1967) и затем активно использовался философами-постмодернистами Лаканом (который хронологически первым употребил его еще в 1964 г., но без какого-либо теоретического развития), Тодоровым и другими, а также представителями иных гуманитарных дисциплин (особенно активно филологами, литературоведами и искусствоведами «продвинутой» ориентации).

Деконструкция — особый предельно свободный, лишенный какой-либо методологии тип философствования, направленный на расшатывание традиционного западноевропейского философского мышления, западной философской парадигмы, на преодоление достаточно узких границ классического философского дискурса путем обогащения его полисемантическим, многомерным и невербализуемым по существу арсеналом средств и способов художественно-эстетического выражения: опорой на метафорическую этимологию и образность, активной *игрой* смысловыми оппозициями и антиномиями, пониманием текста или «письма» как «события», ироническим наукообразием и т. п. Деконструкция в конечном счете — это попытка *сущностной эстетизации* философии, активно использования художественного опыта для расширения возможностей новоевропейской философской традиции, что под другим углом зрения может быть понято и как попытка косвенного обращения к интеллектуальному опыту древних и восточных духовных практик и мыслительных парадигм на путях его творческого сопряжения с европейским философским опытом. Деконструкция практически *отказывается* от «святой святых» метафизической философии, ее предмета — *истины* во всех ее ипостасях. Для представителей *пост-философии*, развивающей призыв Ницше к «переоценке всех ценностей», истины не существует в принципе, точнее, она релятивна, а поэтому

не интересует деконструктивистов. Более значимым для них является отыскание (или создание) неких смысловых полей (одним из них, кстати, и является реконструируемая здесь нонклассика) на основе специфической интеллектуальной игры, которая и обозначается термином «деконструкция». При этом смысл деконструкции актуализуется, флюктуируя в специально созданном понятийном поле, включающем у ее главного разработчика Деррида такие понятия, как «след», «протослед», «письмо», «различие», «различАние», «восполнительность», «концепт», «грамма» и некоторые другие.

Поводом для деконструкции может стать практически любой текст культуры, как вербальный, так и невербальный, т. е. любой фрагмент культуры, осмысливаемый в структуралистском духе, как «текст». Чаще всего, правда, у главных постмодернистов, получивших добротное философское или/и филологическое образование, им становится текст или совокупность текстов традиционной философии или литературы. На его основе и разворачивается игровое событие деконструкции, органически включающее в себя фрагменты нередко виртуозно проводящегося лингвистического, этимологического, традиционного философского, филологического, психоаналитического и других форм гуманитарного анализа смыслового поля, симультанно порождаемого исследуемым фрагментом «текста» (которым у Деррида может выступать, например, и архитектурный объект) в голове данного конкретного исследователя и являющего собой фактически новую смысловую конструкцию, возникшую в поле полухудожественного или даже чисто художественного (в духе современных «продвинутых» арт-практик) творчества.

Всматриваясь в анализируемый «текст», деконструируя его, исследователь не останавливается на его «буквальном», или магистральном, общепринятом в исторической традиции смысле, но, как древний экзегет или талмудист, стремится открыть в нем новые, «другие» смыслы, о которых, как правило, даже и не догадывался создавший его автор, но которые проникли в него как бы помимо его сознания, сокрылись где-то в его оговорках, маргинальных отступлениях, бессознательных замечаниях, в «складках» сложного смысло-

вого ландшафта, который автор создал своим текстом. При этом деконструктивист обращает особое внимание на какие-то мелкие, вроде бы незначительные детали текста и особенности письма, типа частоты повторения определенных союзов, предлогов, междометий и т. п. и из всего этого добывает новые смыслы, никогда еще не усматривавшиеся в данном тексте¹⁴. Существенное значение приобретают здесь корреляции смысловых полей текста и *контекста*, а также процедуры соотнесения и разнесения, сталкивания и сопоставления фрагментов текстов различных периодов культуры, разных времен, различных культур и т. п. Например, смоделированный Деррида телефонный разговор между Платоном, Сократом, Фрейдом, Хайдеггером. Подобная текстуальная работа, подчеркивает Деррида, приносит исследователю «огромное наслаждение».

Деконструкция предстает, таким образом, в некоем двуедином модусе: это и исследовательская герменевтическая процедура и творческий прием, одновременно. При этом она характерна отнюдь не только для вербальных текстов, но и для многих современных визуальных арт-практик, основывающихся на принципах разборки некой конструкции на составные части, детали, фрагменты (или поиск этих фрагментов и деталей на свалке отработавших свой срок утилитарных вещей), их реновирования и сборки из них и некоторых добавочных деталей и элементов путем *монтажа* и *коллажа* новой конструкции, часто и как правило не имеющей ничего общего с разобранный (или той/тех, детали и фрагменты которой/которых были использованы). Понятно, что в сфере чисто интеллектуальной деконструкции возникающие новые тексты и генерируемые ими смысловые ходы оказываются куда более глубокими, гибкими и интересными, доставляют большее эстетическое наслаждение, чем аналогичные артефакты в материальной сфере *пост*-культуры, например объекты, инсталляции, энвайронменты крупнейших «деконструкторов» от арт-производства тех же Бойса или Кунеллиса.

¹⁴ 2000 лет назад подобной герменевтической процедурой виртуозно владел эллинистический экзегет библейских текстов Филон Александрийский, а вслед за ним и многие ранние грекоязычные отцы Церкви (Климент Александрийский, Ориген, Григорий Нисский). Подробнее см.: Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. 1. С. 28–32 и др.

Подобные арт-объекты, возникшие на основе деконструкции, сами нуждаются в последующей искусствоведческой деконструкции, которая нередко при талантливом арт-критике оказывается в эстетическом плане более значимой, чем сами анализируемые объекты. Однако уже в сфере делающего первые шаги компьютерно-сетевое искусство опыт визуальных деконструкций оказывается вполне соотносимым по силе, энергетике и глубине возникающих ассоциативно-смысловых полей с опытом философов-филологов-искусствоведов-деконструктивистов.

Главный теоретик деконструкции Жак Деррида признает, что деконструкция — это нечто, трудно поддающееся словесному определению, ибо включает в свой процесс систему противоположных процедур — структуралистских и антиструктуралистских, механических (разборка, расслоение, перемещение, сборка) и интеллектуальных (вживание и изживание магистральных и маргинальных смыслов «деконструируемого» текста), гносеологических и онтологических («бытие-в-деконструкции» как со-бытие), строго научных и игровых. В деконструкции постоянно вершатся какие-то амбивалентные процедуры между внешним и внутренним, научным и художественным, моно- и полисемантикой, текстом и контекстом, чистой логикой и предельной соматикой, письмом и речью, бытием и сознанием, сущностью и явлением, субстанцией и акциденцией, языком и метаязыком, субъектом и объектом.

Деррида неоднократно подчеркивает парадоксальный, принципиально недефинируемый, креативно-изобретательный, игровой характер деконструкции, т. е. фактически приравнивает ее к тому, что классическая эстетика называла *художественным творчеством*. «Деконструкция изобретательна, или ее не существует. Она не ограничивается методическими процедурами, но прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи. Ее письмо не просто результативно, оно производит новые правила и условности ради будущих достижений, не довольствуясь теоретической уверенностью в простой оппозиции «результат — констатация». Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рождению изобретения. <...> Единственно возможное изобретение — это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструк-

ции». И в духе деконструктивной игровой парадоксии Деррида заключает: «Чем не является деконструкция? — да всем! Что такое деконструкция? — да ничто!»¹⁵

Вот это «ничто» собственно и легло в основу постмодернистской эстетики и методологии современной «продвинутой» критики искусства и литературы. На его творческом развитии сформировалась известная «Йельская школа» (Yale School) в литературоведении (Де Ман, Гартман, Миллер и др.), построил свою постмодернистскую эстетику Цветан Тодоров, на принцип деконструкции ориентируются многие современные искусствоведы и арт-практики. Собственно, и главные черты постмодернизма в искусстве — иронизм, перемишивание фрагментов, стилей, цитат, стереотипов художественного мышления всех времен и народов, отказ от миметизма, т. е. исключение означаемого из художественной «коммуникации», — характерные черты деконструкции.

15.4. Некоторые итоги

В этой и предыдущей главах представлена одна из наиболее убедительных на сегодня реконструкций *неклассической эстетики*. При этом следует иметь в виду, что это не единственно возможная реконструкция. Интеллектуально-конструктивным полям *пост-культуры*, в которых возникло смысловое пространство *неклассики*, принципиально чужд дух однозначности, одномерности, теоретического иерархизма и претензий на какую-либо окончательность. Эмпирически сложившиеся в них правила игры (конвенциональные стратегии) исключают возможность построения однозначных или единственно верных теоретических дискурсов на темы клубящихся в этих полях смыслов. Аутентичным может быть признано только некое множество подобных дискурсов, при том что каждый из них неадекватно адекватен целому, т. е. имеет смысл и значение, и действительно их *имеет*, только при допущении, что он не единственный и не претендует на полноту выра-

¹⁵ Цит. по: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 18–19.

жения смысла описываемого ноумена (в данном случае имплицитной неклассической эстетики).

Эта предпосылка позволяет нам подвести некоторые итоги предложенной реконструкции неклассики, особенно в ее паракатегориальной части. Уже из приведенного ряда паракатегорий (в целом их поле значительно шире и в принципе ничем не ограничено) видно, что неклассика отказалась от метафизических оснований эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане в эмпирическую сферу. Она имплицитно сложилась в процессе осмысления современного (в смысле предельно инновационного) состояния искусства (т. е. артефактов, арт-практик, арт-проектов) с опорой на опыт конкретных гуманитарных наук: лингвистики, психологии, социологии, семиотики, активно использует наработки структуралистского и постмодернистского дискурсов. В предметном плане она тесно переплетается с филологией и искусствознанием, культурологией и политологией, рядом других дисциплин.

Однако у всякого внимательно всмотревшегося в изображенную выше весьма живописную и экспрессивную картину новейшего эстетического опыта, которая резко отличается от картины классической эстетики, может возникнуть вопрос: *в каком же все-таки смысле неклассика является эстетикой и эстетика ли она вообще?* На него можно ответить только антиномически: это и эстетика и неэстетика одновременно. Если смотреть на нее изнутри Культуры, то представляется, что неклассика — это скорее всего неэстетика или в лучшем случае *негативная эстетика, паразстетика*, т. е. некое образование в околоэстетической сфере, претендующее на функции эстетики, но отрицающее или игнорирующее предметно-смысловое ядро эстетики. Она возникла в интеллектуальной среде, отказавшей всей метафизической сфере в праве на существование, т. е. отказавшейся от духовных ценностей классической культуры: Истины, Добра, Красоты и направившей вектор своего интереса только в эмпирическую сферу. Нонклассика не обнаружила в объекте своего интереса — в аномальных для классической эстетики продуктах продвинутого арт-производства XX в. — ничего, хотя бы как-то коррелирующего с классическими эстетическими универсалиями прекрасного,

возвышенного, трагического, мимесиса, символа, образа и отказалась от них, как устаревших. Объект ее интеллектуального притяжения (он подробно проанализирован в гл. 13) сам строился на принципах, активно отрицавших главные принципы классической эстетики, был предельно экспериментален и требовал поэтому экспериментальных мыслительных практик (адекватных языков) для своего описания или даже для дискурсивной саморефлексии. Их и предоставила ему нонклассика. Поэтому она — обостренно экспериментальная дискурсивная среда; большинство ее понятий и паракатегорий находятся за пределами строго понимаемого эстетического поля.

Тогда что дает право считать ее все-таки эстетикой, каким-то этапом в развитии этой дисциплины? Прежде всего, конечно, объект. Несмотря на всю его экспериментальность, парадоксальность, эпатажность, непохожесть на все, доселе входившее в эстетическую сферу, он претендует на эту сферу уже тем, что манифестирует свою *неутилитарность*, притом абсолютную неутилитарность, как бы доведенную до своего логического предела. Большая часть произведений, артефактов, арт-практик инновационного потока XX столетия абсолютно бесполезны во всех смыслах. Если большинство произведений классического искусства независимо от уровня их художественности несли еще обязательно культурную, религиозную, познавательную, социальную, политическую, этнографическую и другие нагрузки и часто именно за это ценились в культуре, то современные инсталляции, акции, энвайронменты как правило не обременены никаким утилитаризмом. Они не несут вообще ничего, абсолютно бесполезны и претендуют только на одно — быть исключительно тем, чем они являются, — чистым объектом в экспопространстве, презентовать только себя в качестве самоценного объекта вниманию неутилитарно настроенного реципиента.

«Что другим не нужно, несите мне. // Все должно сгореть на моем огне!» (Марина Цветаева) Переплавить все в тигле неутилитаризма! — претензия на позицию в эстетической сфере, и она имеет право быть проанализированной с эстетических позиций. Такой анализ и предпринимает нонклассика и уже поэтому может претендовать на статус эстетики. И она подтверждает его самым фактом своего бытия. Высвечивание своего

объекта под эстетическим углом зрения позволило ей выявить и другие, наряду с абсолютным неутилитаризмом, его эстетические характеристики, которые вышли, как было показано, на уровень базовых категорий нонклассики; именно — *игровой принцип, иронизм, безобразное*. И это несомненно служит весомым аргументом в пользу того, что нонклассика, как и ее объект, принадлежат эстетической сфере.

Другой вопрос, что базовые принципы нонклассики в конкретной арт-деятельности, хотя и являются ведущими, нагружены таким комплексом стратегических, конструктивных, структурных ходов, большинство из которых представляются сегодня никак не (или очень слабо) коррелирующими с предметом эстетики или соотносящимися с ним по принципу отрицания. В эстетическом поле их удерживает часто только глобальный интерактивный контекст иронизма, игры или близкой к эстетической (все-таки!) организации структуры арт-объекта (например, на принципе напряженной оппозиционности или искусной технологической обработки). Действительно, многие из арт-практик и артефактов, организованных на сознательной эксплуатации жестокости, повседневности, вещизма, телесности (особенно в ее сексуальном модусе), коллаж-монтажа, симулякра и т. п., сами по себе вроде бы не только не ведут реципиента ни к какой гармонизации ни с кем и ни с чем, но, напротив, возбуждают в нем дисгармонические, хаосогенные начала: неприязнь к людям, к жизни, к бытию в целом, отталкивают его от неутилитарной сферы, коль скоро она столь неприглядна для обыденного сознания.

И именно в этом *отталкивании* (модус позитивной негативности) нередко усматривает нонклассика эстетический смысл современных арт-стратегий. Продвинутый художник сегодня, как правило, не руководствуется в своем творчестве принципом внутренней необходимости, разве что когда он действительно достигает состояния полного автоматизма в творчестве, что случается крайне редко. Чаще же всего в современном арт-мире ему приходится действовать достаточно концептуально, т. е. *сознательно* опираясь на комплекс неких неписаных (а иногда и просто предписанных), но витающих в атмосфере этого арт-мира конвенциональ-

ных принципов творчества-делания. А формируются эти принципы в интеллектуальных полях наиболее авторитетных мыслительных движений все тех же ницшеанства, фрейдизма, экзистенциализма, структурализма, постмодернизма. Таким образом, современный художник, или арт-ист, реально оказывается втянутым в формирование самого предметно-смыслового поля неклассической эстетики. В свою очередь, и современный теоретик (арт-критик, эстетик) более активно, чем это было в классической культуре, включается в поле самой арт-деятельности и своими идеями, и полухудожественными (в неклассическом модусе) дискурсами, а иногда и концептуальными проектами. Граница между продвинутым арт-творчеством и арт-критикой в нонклассике сильно размыта, не имеет четкой маркировки. И это, несомненно, признак того, что вся сфера нонклассики, включающая и арт-эмпирию, и дискурс по ее поводу, и саморефлексию паракатегориального уровня, в целом и в своих компонентах относится к компетенции эстетики.

Наконец, последнее. Не следует забывать, что нонклассика, как и ее объект — все самые продвинутые арт-практики XX в., — возникла не на пустом месте, а выросла на могучем древе Культуры и классической эстетики, классического эстетического сознания, многовекового эстетического опыта. И этот ствол вольно или невольно продолжает питать ее. Нонклассика, хотя и эмпирическая по сути своей дисциплина, но имеет дело не с голой материей современного артефакта. Желает она того или нет, но рефлексия ее основывается не на нем, а на том интенциональном предмете, который Р. Ингарден назвал «эстетическим предметом»¹⁶. А «предмет» этот — отнюдь не примитивная реакция психики какого-то случайно забредшего на современную выставку обывателя, а насыщенный, богатый в

¹⁶ Согласно феноменологической эстетике Р. Ингардена, на что уже указывалось выше (см. гл. 3.5), эстетическое сознание субъекта эстетического восприятия имеет дело не с самим реально существующим эстетическим объектом (цветком, картиной или текстом рассказа), а с возникшим на его основе «предметом эстетического чувствования», специфическим духовным образом, который он и назвал «эстетическим предметом», постоянно подчеркивая, что он «не идентичен никакому реальному предмету», хотя и возникает на его основе.

смысловом плане духовно-психический продукт реципиента, подготовленного к восприятию современного артефакта всем длительным, а к началу XX в. и уточненным художественно-эстетическим опытом многовековой европейской художественной культуры и философской рефлексии на ее основе. Не будем забывать, что вся линия инновационной арт-деятельности и адекватного эстетического сознания — это линия элитарной евроамериканской культуры на ее последнем этапе и она ориентирована прежде всего на адекватного реципиента.

Поэтому рефлектирующее эстетическое сознание в пространстве нонклассики видит, например, в многочисленных витринах Бойса в дармштадтском музее не груды бытового мусора, принесенного туда с городской свалки, а некий «эстетический предмет», сформировавшийся в рафинированном, почти эстетском сознании «продвинутого» реципиента. Мусор в витринах Бойса трансформируется в его сознании в «эстетический предмет», по крайней мере под воздействием трех очевидных факторов: 1) контекста художественного музея, в котором он выставлен; 2) имени признанного в современном арт-мире художника, выставившего его в качестве своего произведения; 3) установки самого реципиента именно на эстетическое восприятие этого продукта. Возможны и другие факторы, способствующие возникновению «эстетического предмета» на основе предельно неэстетического с позиции классической эстетики объекта. И именно в этом парадоксальном контексте и сформировалась нонклассика как эстетика особого переходного периода в культуре паразететика *пост-культуры*.

Понятен отсюда и главный смысл и одновременно принципиально переходный характер самой нонклассики, этого большого эксперимента в сфере эстетического теоретизирования. Не открывая великих истин в эстетике, она дает современному человеку ключ к «актуальному» искусству, возможность более или менее уверенно ориентироваться в инновационных процессах, протекающих в искусстве последнего столетия, как минимум. Тем самым она существенно расширяет поле традиционных эстетических представлений и позволяет по-новому взглянуть на мно-

гие глобальные положения эстетики, разработанные классикой, но нуждающиеся (в свете нонклассики это становится очевидным) в существенной корректировке. Таким образом, нонклассика, являясь в целом экспериментальным смысловым полем, тяготеющим нередко к отрицательным ценностным величинам, открывает новые и широкие перспективы для становления нового этапа эстетической теории, который может быть условно назван как *постнеклассическая эстетика*, эстетика XXI в., на пороге формирования которой мы стоим сегодня.

Контрольные вопросы

1. Чем характеризуется нонклассика в предметно-смысловом плане?
2. Каковы базовые принципы нонклассики и почему они понимаются как базовые?
3. Что такое симулякр?
4. Каковы основные структурно-эмпирические паракатегории нонклассики? Почему они называются эмпирическими?
5. Какими паракатегориями в нонклассике описывается творческий процесс?
6. В чем заключается эстетический смысл деконструкции?

Дополнительная литература

1. Арто А. Театр и его двойник. М., 1993.
2. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
3. Барт Р. camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.
4. Нанси Ж.-Л. Corpus. М., 1999.
5. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

Уже при анализе нонклассики мы отчасти убедились, что некоторые ее категории в существенной мере тяготеют к сетевым искусствам или даже возникли при анализе арт-ситуаций в Интернете. Внимательно наблюдая за тенденциями развития самого современного продвинутого искусства, а также изучая глобальный опыт освоения электронных сетей человечеством, можно прийти почти к однозначному выводу, что современное искусство имеет явную тенденцию уйти из реальной действительности в виртуальную.

Во-первых, практически все виды традиционных искусств сегодня имеют свои аналоги, дигитальные копии в Сети, не говоря уже о средствах рекламы и торговли произведениями искусства через сеть. Во-вторых, — и это главное, — многие молодые художники начинают пробовать свои силы в самой Сети для создания уникальных специфически сетевых произведений искусства, бытие которых невозможно нигде, кроме как в Сети. Начинает активно развиваться новый вид искусства — сетевого. Наряду с этим и традиционный эстетический опыт, связанный с путешествиями (восприятием природы), посещениями музеев, картинных галерей, выставок все чаще заменяется особенно молодежью, которая уже полжизни живет в Сети, квази-

¹ В основу этой главы легли материалы, разработанные мною совместно с проф. Н.Б. Маньковской (см.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61; Они же. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 47–59).*

опытом — виртуальным посещением через Интернет. Большая часть времени общения молодежи между собой сегодня переносится в Сеть. Вообще мультимедийная дигитальная техника занимает в жизни новых поколений большую часть времени жизни. Отсюда вполне понятна и тенденция перенесения эстетического опыта из реальной действительности в виртуальную, которая в ближайшее время будет активно усиливаться, вытесняя традиционный эстетический опыт.

Для изучения нового сетевого эстетического опыта, новейших сетевых видов искусств и тенденций их развития в эстетике возник новый раздел — *виртуалистика*.

Главное отличие эстетического опыта, разворачивающегося в сетях Интернета, от традиционного заключается в том, что здесь реципиент имеет дело с *виртуальной реальностью*, т. е. с некой психоэлектронной реальностью, которую он воспринимает через посредство целой системы электронных датчиков и имеет возможность сам воздействовать на нее с помощью другой электронной системы управления. Нас, конечно, интересует не вся безбрежная уже сфера виртуальной реальности, но только та ее часть, которая имеет отношение к эстетической сфере. Предварительное определение этой реальности могло бы выглядеть следующим образом.

Виртуальная реальность как художественно-эстетический феномен — это сложная автономная система, некая специфическая, чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая через посредство специальной аппаратуры среда, создаваемая по эстетическим законам с помощью электронных средств компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, максимально приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия) искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства, в котором реципиент имеет возможность активно действовать сам.

Суть виртуальной реальности заключается в том, что реципиент, находящийся в специально оборудован-

ном кресле, с помощью системы сенсорных датчиков, соединяющих его с компьютером, может проникать в образ своего электронного двойника (другого Я) внутрь киберпространства, отчасти сам формировать его и свой собственный образ, активно участвовать в арт-игровых ситуациях, изначальные установки которых предлагаются компьютерной программой, созданной net-арт-мастером (сетевым художником), модифицировать их по своему усмотрению, коммуницировать как с виртуальными, фантомными персонажами программы или собственно изобретения (электронного моделирования), так и с другими реципиентами-участниками, net-арт-партнерами, вошедшими, как и он, в это пространство через свой компьютер в любой точке земного шара, и при этом испытывать комплекс ощущений, полностью адекватный действиям и ощущениям человека в реальной жизненной ситуации или в ситуации нового эстетического опыта.

В отличие от классического искусства, виртуальные арт-миры в идеале ориентированы не на изображение жизни, а на ее свободное моделирование, претендуют быть самой этой жизнью, самоорганизующейся в сложной нелинейной психотехногенной системе: человек — компьютер — сетевой пространственно-временной континуум. Фактически это ничем не ограниченный пучок возможных жизней человека, активно использующий все органы чувств и способы реагирования на внешние раздражители; в пределе полная электронная замена реальной жизни виртуальной, создаваемой по законам сетевого искусства на паритетных началах программистами — net-артистами (художниками/инженерами нарождающегося сетевого искусства) и самим реципиентом-участником. Перед реципиентом открываются неограниченные возможности перевоплощений в кого угодно (в другого человека, исторического или мифологического персонажа, в животное, фантастическое существо, инопланетянина и т. п.). Важнейшим условием, однако, такого «перевоплощения» должно быть постоянное сохранение реципиентом своего подлинного Я, ощущение дистанции между реальным Я и виртуальным. Только в этом случае виртуальная реальность может претендовать на статус феномена искусства и участвовать в событии эстетического опыта.

Современная научно-фантастическая литература и кинематограф уже дали (иногда талантливо и на хоро-

шем художественном уровне) множество возможных моделей действий человека в виртуальной реальности, как правило, нехудожественной: в них или вообще стирается грань между реальным и виртуальным мирами, или при сохранении этой грани персонажи посещают виртуальную реальность отнюдь не с эстетическими целями. Вспомним хотя бы фильм «Матрица» братьев Вачовски (1999), в котором дан один из возможных вариантов организации фантазмагорической виртуальной реальности, фактически уничтожающей человека в его современном виде свободно действующей творческой личности, переводящей его на уровень виртуальной марионетки, управляемой всемогущим электронным «богом» — сверхкомпьютером космического уровня Матрицей. Понятно, что этот апокалиптический вариант виртуальной реальности, созданный пока художественными средствами кинематографа, правда, при активном использовании компьютерных технологий, далек от того, что мы имеем в виду под виртуальной реальностью как эстетическом феномене. Сегодня еще хотелось бы надеяться, что человеческий разум не выпустит техногенного джина из бутылки и виртуальная реальность будет существовать только как арт-реальность, удовлетворяющая эстетическим потребностям человека, полностью подвластная ему, а не поработавшая его. Судя по современным тенденциям развития виртуальности, можно предположить, что в виртуальной реальности могут осуществиться в несколько неожиданном ключе идеалы, витавшие в эстетике XX в.: предельной активизации субъекта восприятия искусства, вовлечения его в создание и процесс развития произведения (робко начавшегося с хэппенингов); полного слияния искусства с жизнью; организации жизни (виртуальной) по законам искусства; даже некой квазитеургии и своеобразной «электронной соборности» сознания.

Подготовка к перенесению эстетического опыта в виртуальную реальность исподволь и внесознательно велась на протяжении всего XX в. — и в пространствах научно-технической деятельности, и в утилитарно-обыденной жизни, и в продвинутых направлениях искусства, и во всей культурно-цивилизационной сфере. Началось все задолго до прихода компьютера в обиход,

но компьютерная эра сделала этот процесс необратимым. Широчайшее внедрение компьютера, Интернета, мультимедиа, дигитальных технологий в жизнь обычного человека начиная с самого раннего возраста существенно меняет всю ментально-психическую структуру личности, переориентирует его с традиционного культурно-цивилизационного опыта на принципиально иной, далекий от всего, с чем человек имел дело в обозримый период истории. Этот фактор пока мало осмысливается, но уже составляет существенную антропологическую проблему, а для эстетиков — и эстетическую.

Собственно виртуальная реальность как полноценный феномен компьютерно-сетевой культуры находится еще в стадии активного становления. Тем не менее уже сегодня мы можем наблюдать за формами и этапами этого становления, подготовить методологическую базу для изучения возникающего принципиально нового феномена бытия и сознания, выявить пространство ныне существующих аналогий, пара-, квази-, прото-феноменов компьютерно-сетевой арт-виртуальности.

Следствием введенного выше понятия «виртуальной реальности» для художественно-эстетической сферы, стала классификация всей области виртуальности, так или иначе связанной с искусством и эстетическим опытом, и частично уже выявленной наукой, по пяти классам:

1. Естественная виртуальность.
2. Искусство как виртуальная реальность.
3. Паравиртуальная реальность.
4. Протовиртуальная реальность.
5. Виртуальная реальность.

В центре интереса виртуалистики находятся последние три класса, однако и первые не исключаются полностью из поля внимания эстетиков, ибо они дают возможность увидеть некоторые онто-эстетические аспекты собственно виртуальной реальности.

Естественная виртуальность — это изначально присущая человеку сфера его духовно-психической деятельности, реализующаяся в сновидениях, грезах, мечтах, видениях наяву, бредовых галлюцинациях, детских играх, фантазировании. В сновидениях мы с

необычайной отчетливостью, яркостью ощущений переживаем как видоизмененные картины реально пережитых или предстоящих событий, так и совершенно фантастические, сюрреалистические события, испытываем восторг, отчаяние, страх, без труда преодолеваем любые расстояния, совершаем невероятные поступки, летаем, делаем гигантские скачки во времени и т. п. В сновидениях мы фактически живем какими-то новыми виртуальными жизнями, при этом нередко ощущая, что далеко не все в этой реальности подчиняется нашей воле, нашим желаниям. Иногда мы реально понимаем во сне, что поступаем вопреки нашим желаниям, вопреки логике обычного поведения, как бы управляемые какой-то внешней нам силой. Как показали исследования психоаналитиков и психологов XX в., сновидения, свидетельствуя о неосознаваемой психической деятельности, являют нам то, что мы нередко пытаемся скрыть даже от самих себя, доводят до логического конца интенции, которым нередко противятся наш разум и наша воля. По-видимому, не случайно, что на протяжении всего XX в. нарастал интерес к сновидческим концепциям искусства (З. Фрейд, Ж. Лакан, К. Метц и др.), послужившим своеобразным прологом к восприятию новых художественных реалий, связанных с виртуальным миром.

Подобные сновидческим виртуальные миры разворачиваются в нашей психике, особенно в детском и юном возрастах, в грезах наяву, мечтаниях, фантазировании. Здесь виртуальная реальность в большей (хотя тоже не в полной) мере поддается нашему волевому управлению. Мы сознательно в нашем воображении создаем обстановку желаемого события, участвующих в нем персонажей, выстраиваем последовательность действий и ситуации, т. е. фактически выступаем режиссерами и актерами создаваемого нами виртуального спектакля. Неслучайно, эстетика уже давно признала в каждом человеке (особенно в ребенке) художника. Только некоторым удается довести свое творчество до выражения в чувственно воспринимаемых материализованных формах искусства, а у большинства даже одаренных людей творчество остается в их сознании на уровне воображаемых миров. Подобной виртуалистикой отличаются и детские игры, участники которых

полностью преображаются в виртуальных персонажей и воспринимают пространство игры за реальность.

Искусство как виртуальная реальность. Эта проблема давно и хорошо известна эстетике и неплохо разработана в ней без употребления понятия «виртуальная реальность». Для нас же здесь важно, что, по существу, весь образно-символический мир, создаваемый искусством, может быть понят как своеобразный космос виртуальных миров, каждый из которых уникален и полностью реализуется только в процессе акта эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом. В процессе реализации художественных образов и символов реципиент активно переживает (сопереживает) возникающие в его внутреннем мире события и состояния как предельно реальные, хотя при этом он практически всегда сознает периферическими областями сознания, что участвует в восприятии произведения искусства, а не в реальном событии. К специфике художественной виртуальной реальности относится сознательное участие реципиента в ней (настрой на эстетическое восприятие искусства), более высокий уровень переживаний и эмоций, чем при деятельности человека в реальной действительности, а главное — эстетическое наслаждение, сопровождающее весь акт восприятия/бытия этой реальности.

Эстетика и психология давно отметили большое сходство художественной реальности со сновидческой при наличии и принципиальных различий. Сновидение возникает спонтанно на бессознательной основе без какого-либо волевого участия спящего, хотя иногда он ощущает, что все происходящее — сон и пытается подключить волевое усилие, чтобы как-то изменить его в благоприятную, например, для него сторону; однако это редко удается. Сон — исключительно естественный процесс. Произведение искусства и создается, и воспринимается творческими усилиями художника и реципиента при достаточно активном участии сознания. При этом даже при глубоком погружении реципиента в художественную реальность полного отождествления ее с внешним миром в нормальном акте эстетического восприятия не происходит.

К **паравиртуальной реальности** относятся по крайней мере две сферы в художественной культуре XX в.:

а) психоделическое искусство, создаваемое художниками при измененном состоянии сознания под воздействием наркотических средств, и б) всевозможные наработки элементов виртуальности в авангардно-модернистско-постмодернистском искусстве, возникшие на базе традиционных «носителей» искусства, без применения особой техники, прежде всего электроники. Эти элементы и даже целые квазивиртуальные миры создаются отчасти осознанно, но чаще всего возникают самопроизвольно под влиянием всей современной, техногенно ориентированной атмосферы в культуре, точнее, уже в *пост*-культуре.

Сегодня почти очевиден своеобразный «телеологизм» бурного, кажущегося хаотическим развития ситуации в художественно-эстетической культуре XX в., складывающейся по крупному счету из нескольких главных тенденций, которые применительно к данной теме могут быть сформулированы так: расшатывание и разрушение традиционных средств художественных языков классического искусства и классического эстетического сознания; попытки поиска и формирования иных принципов, приемов, способов неутилитарной арт-деятельности на основе новых, полисемантических, конвенциональных (т. е. сознательно введенных), релятивных установок организации некой ситуативной деятельности-реальности; выработка инновационных парадигм творческой деятельности и восприятия на основе «измененного» сознания, в котором господствующее положение занимают не формально-логические, одномерно-дискурсивные конструкты и словесные тексты, но полисемантические аудиовизуальные, тактильно-гаптические структуры, ориентированные на функционирование «новой телесности», в том числе и виртуальной, и обращенные отнюдь не к рационально-рассудочной сфере человеческого сознания (подробнее см. гл. 13–15). Уже в современной компьютерной продукции мы видим нередко виртуозное использование практически большинства наработок и находок авангардно-модернистских элитарных искусств и арт-практик XX в. (футуризма, экспрессионизма, абстрактного искусства, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма, театра абсурда, конкретной музыки и визуальной поэзии, концептуального искусства, боди-арта и т. п.) в самых различных сочетаниях, совершенно свободно и технически профессионально выполненных в динамической

процессуальности и немыслимом для внекомпьютерного мышления развития.

К *протоиртуальной реальности* относятся все формы и элементы виртуальности, возникающие или сознательно создаваемые на базе или с применением современной компьютерной техники. Здесь можно выделить по меньшей мере три класса виртуальных наработок: а) включение элементов виртуальной реальности в наиболее восприимчивые к ней «продвинутые» виды «технических» (возникших на технической основе) искусств, в результате чего возникают начальные формы художественно-эстетической виртуальной реальности (компьютерные спецэффекты в кино, видеоинсталляции, особые жанры новейшего кино, типа кинопроекта П. Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера»); б) создание на основе элементов виртуальной реальности артефактов массовой культуры и прикладных продуктов, содержащих признаки художественности (компьютерные игры, видеокомпьютерные аттракционы, лазерно-электронные шоу, компьютерные тренажеры, другая утилитарная компьютерная виртуальность); в) возникновение арт-практик внутри сети, транслирующих и адаптирующих к работе Интернета традиционные арт-формы (сетевая литература, виртуальные выставки, музеи, путешествия по памятникам искусства и т. п.), и появление принципиально новых сетевых арт-проектов (net-арт, трансмузыка, компьютерные объекты и инсталляции, сетевой энвайронмент и т. п.), рассчитанных на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к Сети. На протоиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реальность не происходит, т. е. эстетический опыт еще не утрачивает своей традиционно сложившейся сущности.

Приведу лишь один наиболее яркий пример формирования протоиртуальной реальности на базе кинематографа. Это знаменитый шестичасовой кинопроект *Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера»* (2005)².

² Подробнее о нем см. мой диалог с проф. Н. Маньковской: *Бычков В., Маньковская Н. В сторону посткино и далее: Диалог эстетиков о новейших тенденциях в арт-движении // Искусствознание. 2007. № 3 – 4. С. 512 – 532.*

Не останавливаясь здесь на сюжетно-тематической линии этого кино-перформанса-инсталляции-аудиовизуальной симфонии, отмечу, что автор сознательно уходит в нем от обычного нарративного (сюжетно-описательного) кино (в скобках замечу, что он сам создал немало шедевров такого кино) в сторону именно виртуальности в самом высоком смысле этого слова. Помимо виртуозного использования практически всех возможностей киноязыка, языков живописи, музыки, литературы, фотографии, театра, инсталляции, перформанса, энвайронмента, Гринуэй активно опирается на возможности современной компьютерной техники по созданию предельно концентрированных визуальных образов, динамически развивающихся на многих уровнях и во многих плоскостях. Перед нами разворачивается огромный предельно разветвленный гипертекст, который с трудом поддается восприятию даже натренированного эстетического субъекта.

Гринуэй использует полиэкранный компьютерный «окна», позволяющие одновременно показать прошлое, настоящее и будущее, юность и старость персонажа, проникнуть в мир его воображения; морфинг как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации; композинг, позволяющий «заморозить» движение, преобразовать двухмерный объект в трехмерный, показать в кадре след от предыдущего кадра; визуальные ссылки, пускает буквенные тексты по экрану, активно вводит визуальные ряды чисел и числовую символику, перекрестные ссылки, перелистывания страниц, остановку кадров, их возврат; великолепное музыкальное и шумовое оформление, точнее, саунд-симфонию многоуровневого характера и т. п. чисто технические находки, невозможные без использования современного мощного компьютера, компьютерной графики и многих чисто компьютерных приемов организации визуального ряда. И все это применено к серьезнейшему материалу всей европейской культуры, увиденной сквозь призмы истории XX в. и глубокой экзистенциалистской философии.

Однако Гринуэй не остановился только на этом огромном, но предельно захватывающем и эстетически высококачественном кинопроекте. Вокруг него и на

его базе он разворачивает целый новейший постмодернистский миф о символическом герое XX в. Тульсе Люпере с помощью всех доступных сегодня мультимедийных средств выражения. Совершенно нетрадиционный миф — созданный и существующий только в (аудио- отчасти) визуальной форме. Гринуэй постоянно дополняет фильм новыми страницами из жизни Тульси; устраивает выставки инсталляций, перформансы и энвайронменты на темы фильма, публикует книги, фрагменты которых писались на экране и проговаривались в фильме, создает видеоигры, выпускает CD и DVD и многое другое. И все это с активным использованием самой современной мультимедийной техники и попытками интерактивного включения реципиентов в само действие.

В частности, в рамках XXX Московского кинофестиваля (июнь 2008) Гринуэй показал полуторачасовой перформанс «Жизнь в чемоданах. История Тульса Люпера», с которым он ездит по всему миру. В нем он предпринимает еще один экспериментальный шаг в направлении организации художественной протовиртуальной реальности. Сам Гринуэй называет его виджеингом (а себя — виджеем) или ненарративным кино. Действо представляет собой следующее. Относительно небольшой цех завода (сегодня модно использовать старые заводские помещения под современные арт-акции). В центре подиум; на нем расположена большая электронная установка, которой управляют сам Гринуэй (визуальным рядом) и профессиональный диджей — звуком. Оба стоят на этом же подиуме. Народ (несколько сотен) стоит, сидит, лежит на полу вокруг подиума и на диванчиках вдоль стен, а также на двух этажах антресолей. На уровне первых антресолей (на высоте примерно 7–10 метров) укреплено 7 больших экранов. Сам маэстро как дирижер стоит перед большим плазменным экраном с сенсорным управлением, на который выведены, явно по определенному сценарию «иконки» видеофрагментов фильма. Путем прикосновения к той или иной пальцем соответствующий фрагмент выводится на соответствующий экран и воспроизводится вместе с коррелирующим саунд-фрагментом. На семи экранах в произвольном порядке, подчиняющемся сегодняшнему настроению маэстро, появляются сочета-

ния различных эпизодов фильма (разных или одинаковых) с соответствующей какофонией звуков, которой управляет диджей.

В результате мы имеем громкоревущую (почти как в дискотеке) аудиовизуальную симфонию, общее содержание которой не поддается никакому описанию. Из фрагментов в какой-то мере поддающегося определенной наррации фильма Гринуэй сделал совершенно абстрактную вещь, производящую сильное впечатление своим эстетизмом, прежде всего. Многие сцены узнаются по фильму, и мы вспоминаем, о чем там идет речь в данный момент, но мелькает и много сцен, не вошедших в тот шестичасовой фильм, который был в московском прокате. Это, однако, никак не мешает восприятию действия. Оно хотя и по «Чемоданам», но смотрится как совершенно новое произведение.

Гринуэй предлагает нам квинтэссенцию визуальности, ее форсированный многократным повторением вариант: повторяются кадры фильма, причем множество раз, на разных экранах, в разных сочетаниях; отдельные кадры плавно застывают, превращаются в цветные либо черно-белые фотографии, выстраивающиеся в ряды и серии. Мелькают ожившие персонажи классической живописи, звучат фразы классической музыки, вопли персонажей и т. п. Не без помощи компьютерных технологий созданы прозрачные чемоданы с плещущейся в них водой, символические сцены, концентрирующие в себе ряд христианских мотивов, застывшие в изысканных позах холодновато-отстраненные ню (многократное повторение кадра, эффекты возврата и перелистывания придают им совершенное новое качество, оживляя недоступных красавиц, буквально придавая им живость и игривость) и т. п. Аудиовизуальный миф Гринуэя о Тульсе Люпере с его 92 чемоданами, в которых заключен весь человеческий мир, на сегодня наиболее показательный и эстетически значимый пример протовиртуальной реальности.

Итак, с помощью самых «продвинутых» искусств, активных экспериментов в сферах пара- и протовиртуальности, особенно в сфере бурно развивающихся компьютерных игр интенсивно нарабатывается новый эстетический опыт, переформируются менталитет и структуры восприятия современного реципиента

с ориентацией на полноценное принятие виртуальной реальности в качестве эстетического феномена ближайшего будущего. Остается соединить принципы компьютерно-сетевой игры с наработками протовиртуального театра, кинематографа, некоторых продвинутых арт-практик, что уже в какой-то мере талантливо апробировал на киноэкранах Гринуэй, и организовать все это в Сети, к которой сенсорно подключен реципиент, и мы окажемся в полномасштабной виртуальной реальности, подчиняющейся нашим желаниям и дающей нам ощущение аутентичного эстетического опыта, реализующегося в иной, отличной и от реальной жизни, и от традиционного искусства среде.

Очевидно, что виртуальная реальность предполагает совершенно новый эстетический опыт, с которым человек еще никогда не встречался, и соответственно потребует и совершенно новых, адекватных методов его изучения, осмысления, описания. В частности, если традиционное искусство опиралось на *миметический* и *символический* принципы, то в виртуальной реальности они как бы полностью отсутствуют. Человек не изображает, не выражает и не созерцает нечто, но *реально живет и действует* в виртуальной среде по особым правилам игры. Фактически виртуальная реальность становится для человека XXI в. особой квазидуховной средой, в которой он ощущает себя, тем не менее, вполне материальным существом в материальном мире.

Виртуальная реальность как эстетический феномен сегодня еще *terra incognita*, которая настоятельно требует пристального внимания современных эстетиков. И здесь они не обойдутся без соответствующих самых современных наработок психологов, социологов, математиков-программистов, искусствоведов разных специальностей, философов, культурологов, богословов. Главные вопросы, возникающие перед исследователями: что за реальность открывается человеку, проникающему за экран компьютерного монитора, в дигитальные пространства электронного мира? Какое место в этом мире занимает его новый эстетический опыт? В каком смысле этот опыт является эстетическим? В каких категориях он может быть описан?

Понятно, что для описания виртуальной реальности на первом этапе придется применять многие из

категорий, наработанных нонклассикой, на что я уже указывал выше. На первом месте здесь, очевидно, будут категории *виртуальности* и *виртуальной реальности*. Виртуалистике не обойтись также без категорий *симулякра*, *артефакта*, *объекта*, *вещи*, *тела* и *телесности*, *ландшафта*, *повседневности*, *гипертекста*, *интертекста*, *палимпсеста*, *энвайронмента*, *лабиринта*, *деконструкции*, *абсурда*, *автоматизма* и других категорий нонклассики. К ним прибавятся категории непосредственно всплывающие в связи с собственно компьютерными технологиями организации компьютерного образа (или симулякра) типа *адаптации*, *интерактивности*, *имплозии*, *конструирования*, *морфинга*, *пастиша*, *ризомы*, и ряд этот будет постоянно возрастать по мере развития сетевых виртуальных искусств и нарастания виртуального эстетического опыта.

Остановлюсь кратко на названных паракатегориях виртуалистики, которые вполне вероятно с развитием виртуальности заменятся на иные.

Под *адаптацией* имеется в виду приспособление эстетического восприятия к супернатурализму сетевой гиперреальности, которая может быть воспринята (и уже воспринимается многими компьютерными геймерами) как более реальная реальность, чем все доселе известные реальности. При этом полная вовлеченность реципиента в эту гиперреальность может парализовать его способности к символическому, метафорическому и даже аналитическому мышлению, привести к сужению его эйдетических способностей. Адаптация к виртуальности, уже активно начавшаяся у молодежи, попавшей в плен к компьютерным играм, существенно меняет весь психоментальный, духовно-душевный строй человека, что в целом чревато совершенно непредсказуемыми последствиями. Тем не менее это факт современной действительности и существенная характеристика грядущего net-искусства, т. е. новейшего эстетического опыта.

Интерактивность означает деятельную позицию реципиента компьютерного искусства по отношению к воспринимаемому произведению. Реципиент перестает быть пассивным созерцателем произведения, но превращается в активного сотворца в сферах той или иной трансформации электронного произведения,

изменения не только хода его восприятия, но и всего его строя, а также включение своего личного участия в него на правах одного из действующих лиц. Эстетике предстоит выявить возможные пределы и оптимальные формы интерактивности, способствующие сохранению компьютерного произведения в пространстве эстетического поля, т. к. есть реальные риски его разрушения в процессе подобной акции.

Сегодня интерактивные эксперименты иногда проводятся на театральной сцене. Одним из таких опытов с протовиртуальной реальностью стал спектакль Ж. Монтвилайте «Shlem. com» по роману В. Пелевина «Шлем ужаса». Пелевинская интерпретация мифа о Тесее и Минотавре дана в форме интернет-чата. Запертые в отдельных комнатах восемь персонажей ищут выход из лабиринта, самоидентифицируясь то с Тесеем, то с Минотавром. На сцене этот сюжет представлен в жанре Active Fiction Show, сочетающем театральный перформанс, видео, музыку, Интернет. Зритель, снабженный ноутбуком, наводит курсор на фотографию одного из актеров, сидящих в оснащенных системными блоками кабинках, и получает возможность следить за ходом действия не только из зрительного зала, но и из глубины сцены, комментируя увиденное в чате. А видит он приснившийся Ариадне виртуальный лабиринт: на сетчатом экране возникают то высокие стены, обретающие отчетливую фактуру по мере движения по лабиринту, то устрашающая тень Минотавра, то готический собор, то, наконец, Шлем ужаса; по экрану ползут реплики персонажей. Актеры вынуждены играть с расчетом на своего рода «круговую кинопанораму», что временами дается им с трудом. Немалую долю зрительского внимания занимают компьютерные манипуляции, не позволяющие полностью сосредоточиться на сценическом действии. Интерактивность пока остается здесь исключительно на декларативном уровне. Создается впечатление, что на данном этапе театр практически отторгает столь резкое вторжение неорганичных для его природы технических приемов и новшеств и одновременно готовит почву для перехода реципиента к полноценной интерактивности в виртуальной реальности компьютерных сетей.

Имплозия — слияние, отождествление виртуального мира с реальным, размывание границ между иллюзорным net-миром компьютерного произведения искус-

ства и реальностью, в которой живет реципиент. Имплотизация фактически ведет к полной включенности реципиента в net-арт-мир и выключению его как активного деятеля из реального мира, к уходу из этого мира.

Конструирование — форма активной деятельности реципиента внутри виртуальной реальности, его творческое участие в переформировывании произведения net-арта, которое изначально ориентировано на такое участие, предполагает его и активно откликается на любые действия реципиента-соавтора. В конструировании и проявляется интерактивность субъекта эстетического опыта дигитального искусства.

Пастуш (от итальянского — *pasticcio* — паштет) — один из художественных приемов постмодернизма, заключающийся в ироническом деформировании (передразнивании) уже известных (классических, как правило) произведений искусства, стилевых приемов и т. п. В виртуальности (как и в продвинутом кинематографе) он уже активно применяется как сознательно, так и неосознанно при создании электронных художественных пространств в духе сюрреализма, метафизической живописи, кубизма и т. п., в модусе пространственно-временного развития конкретных живописных произведений и т. п. Это достаточно сильный художественный прием в виртуальности, ибо он вызывает активную эйдетическую реакцию художественной направленности у реципиентов, владеющих багажом классического и авангардно-модернистского искусства.

Морфинг — плавное динамическое изменение визуальных форм на экране монитора с помощью чисто компьютерных средств. Этот прием уже активно используется в кино, киноанимации, телевидении, видеоарте. Один из наиболее действенных приемов новейшего формообразования, который может в перспективе привести к созданию своеобразной визуальной музыки, что мы и наблюдаем в некоторых современных чисто абстрактных анимационных фильмах. Понятно, что сильного эстетического эффекта в этом направлении могут добиться только немногие net-мастера, обладающие абсолютным визуальным «слухом», чисто эстетическим видением динамической визуальной формы. Однако и далекие от эстетизма приемы

морфинга весьма зрелищны и уже активно работают в масскульте.

Понятно, что развитие net-арта и повышение степени эстетизации виртуальной реальности приведет к выработке новых категорий в этой области эстетики. Между тем очевидно, что и главные категории классической эстетики на каком-то более совершенном этапе развития художественной виртуальности будут востребованы в полной мере. Уже сейчас нонклассика и виртуалистика активно работают с феноменами, описываемыми категориями *игры, иронии, безобразного*. Да и без категории прекрасного, пожалуй, уже не обойтись в сетевом искусстве, правда, пока больше в модификациях красоты или гламура, однако и собственно прекрасные объекты уже активно поселяются в Сети, хотя бы в виде цифровых аналогов классических произведений искусства или природных объектов и пейзажей. Более того, если быть последовательным оптимистом, то можно предположить, что эстетический опыт виртуальной реальности может в перспективе вывести человека и в метафизические пространства, с которыми пока имеет дело только высокое классическое искусство и классическая эстетика.

Между тем диффузный, расфокусированный режим восприятия виртуальной реальности даже в ее современных, еще пара- и протоформах уже во многом трансформирует классическую картину мира, делая ее более многослойной и при этом лишенной привычной системы координат, свободной от законов гравитации, объемности, равномерности, рядоположенности объектов и т. п. Новые технологии позволяют осуществить проект художественного авангарда XX в., связанный с заменой классического принципа «я так вижу» на постулат «я так мыслю, чувствую, действую», отказом от условной рамки (рампы, рамы, кинокадра), слиянием письма и изображения, полной импровизационностью творчества. Можно предположить, что виртуальная реальность грядущего компьютерно-сетевого искусства будет строиться в направлении электронного развития всех этих и подобных им тенденций аудио-визуально-гаптической динамической ситуативной образности, активно включающей в свое поле субъект восприятия-творчества.

Может показаться, что развитие виртуальной реальности не имеет предела (во всяком случае, технического). Единственная, но главная проблема, налагающая уже сегодня существенные и принципиальные ограничения на развитие виртуальной реальности и основанных на ней арт-практик и нового эстетического опыта, заключается в реальных возможностях человеческой психики, допустимых пределах ее функционирования в практически безграничном мире квазиреальности электронного виртуального мира. Есть основания предполагать, что эти возможности далеко не беспредельны и не безопасны для человека, в частности для сохранения им своей личности, своей аутентичности.

Контрольные вопросы

- 1. Что такое виртуальная реальность как эстетический феномен?**
- 2. Каковы основные формы виртуальной реальности?**
- 3. В чем эстетический смысл паравиртуальной и протовиртуальной реальностей?**
- 4. Поясните смысл основных категорий виртуалистики.**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XX век в сферах искусства и эстетического сознания прошел в напряженном, остром, многоуровневом диалоге между классикой и массой самых разных инновационных тенденций, движений, методологических ходов, экспериментальных открытий, откровений, исканий. Подводя сегодня в начале нового столетия некоторые итоги, можно с большой долей уверенности предположить, что мы стоим на пороге формирования нового этапа в развитии эстетического сознания и эстетики как науки — *постнеклассического*, который имплицитно уже начался. И это в целом соответствует глобальному процессу развития научного знания в период техногенной цивилизации; подобные тенденции наблюдаются и в естественных науках, и в философии.

Суть этого процесса для нашей сферы заключается в *современной, оснащенной новейшим инструментарием и методами аналитике* эстетического знания, прочно опирающейся на философско-метафизический фундамент классической эстетики и активно учитывающей опыт неклассики, как бы сквозь ее «бунтарскую» призму творчески пересматривающей основные положения классики. Собственно, ничего принципиально нового в этом процессе нет. Он по подобному же сценарию вершится в истории культуры достаточно часто. Вспомним хотя бы переход от античности к христианской культуре, когда на первых порах христианские апологеты рьяно отрицали практически все достижения античной (языческой, в их терминологии) культуры, а через несколько столетий их христианские же последователи (начиная с константинопольского патриарха Фотия — IX в.) активно занялись собиранием, охраной, изучением и включением в свою культуру

множества еще сохранявшихся блоков греко-римской античности (в философии, литературе, искусстве). Вопрос только в большей или меньшей радикальности этого процесса. XX век дал на сегодня, кажется, ее самый пиковый взлет. Нонклассика отразила и выразила ситуацию своего времени — глобального слома и перехода в культуре, подобного которому мы еще не наблюдали в обозримой исторической ретроспективе. Этим она дала мощный импульс и стимул исследованиям во всех сферах гуманитарного знания, и в эстетике в том числе. Сегодня в очередной раз корректируется понимание предмета эстетики, ее основных параметров, методов исследования, всего эстетического инструментария с учетом того, что человечество пытается жить (или даже просто выжить) в принципиально новой парадигме бытия — в техногенном обществе и *пост*-культуре, отказавшихся от трансцендентного гаранта стабильности этого бытия — Великого Другого.

Почти столетний опыт функционирования неклассического, крайне радикального в своем негативистском ригоризме *художественно-эстетического* (тем не менее в основе!) сознания позволяет сделать некоторые значимые выводы. Прежде всего он убеждает нас, что эстетика (как и философия в целом) никуда не исчезла и не может исчезнуть или устареть. *Предмет эстетики в сущности своей не меняется* и не может измениться (в противном случае это будет уже какая-то другая наука) до тех пор, пока жив человек как *homo sapiens*, а сама эстетика не только не утрачивает своей актуальности, но, напротив, стоит на пороге новых теоретических открытий, т. к. существенно расширилась сфера эстетического, в эстетику входят новые приемы и методы исследования, обогащается инструментарий. При этом эстетика освобождается от массы внеэстетических наслоений, псевдоэстетических понятий и категорий, которыми она обросла в XX в. под влиянием множества социальных, политических, эмпирических дисциплин, стремившихся «помочь» эстетике обрести свой предмет, но реально только почти полностью скрывших его под плотным слоем псевдоэстетического мусора. Насущная задача постнеклассической эстетики — максимально освободиться от него, очистить «авгиевы конюшни», в которые XX в. (начался процесс

еще в XIX в.) превратил эстетику. Сегодня многие из тех, кто с апломбом пишет об эстетике, треплют понятия прекрасного, искусства, эстетического, по существу, не чувствуют, что это такое, не знают предмета эстетики.

Между тем, и в этом нас косвенно убеждает и опыт нонклассики, предмет эстетики относится к *сущностным универсалиям* человеческого бытия и культуры и не зависит от воли тех, кто пытается его игнорировать, устранить или, напротив, как-то жестко нормативизировать или модернизировать. Понятно, что сегодня речь не идет о какой-либо догматизации классики с ее во многом для современного сознания дискуссионными формулами и заключениями. Богатейший и предельно напряженный опыт радикального эксперимента во всех сферах культуры, искусства, теоретического дискурса последнего столетия требует от современного исследователя активизировать поиски адекватного вербального выражения предмета эстетики, опираясь на новейший опыт мыслительных стратегий и конкретное состояние современной художественно-эстетической сферы. Это ведет к очередной трансформации (или приращению в каком-то смысле) знания в данной науке, происходящей в процессе внешне жесткого отрицания или игнорирования, замалчивания со стороны многих «продвинутых» мыслителей ее сущностных оснований (духовного, прекрасного, возвышенного и т. п.).

Процесс уточнения смысла и формулировок предмета эстетики вершится практически на протяжении всего столетия, начиная с определения эстетики, данного в самом начале XX в. Б. Кроче («эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика»). Именно тогда эстетики отказались от классических определений своей науки как философии красоты и искусства, и возникла и получила широкое распространение новая категория *эстетического*, как самая общая и фактически содержащая определение предмета науки. В главе 3 было изложено современное, уже тяготеющее к постнеклассическому понимание этой категории и связанного с ней предметно-смыслового поля. Это же касается и современного понимания искусства (см. гл. 11, 12).

Очевидно, что приведенные в этой книге описания сути *эстетического* и *искусства* активно опира-

ются на классику, развиваются в русле классической эстетической традиции, но пытаются вобрать в себя и неклассическую материю. От классической эстетики в постнеклассический период неизменным сохраняется *метафизический смысл* предмета эстетики, и он-то концентрируется именно в категории эстетического. В самом широком плане этот описанный выше смысл с некоторым упрощением может быть сведен к простым понятиям *контакта* и *гармонии*. Эстетическое наслаждение возникает только в случае состояния, события контакта эстетического субъекта с Универсумом, его трансцендентными основами через посредство эстетического объекта. Этот глубинный, сущностный, вербально неопикуемый контакт реализуется где-то на духовных онто-гносеологических (бытия-знания) уровнях и образно может быть представлен как некое открывание окон (в этом суть эстетического опыта) для внедискурсивного акта мгновенного (в смысле вневременного) *узрения* эстетическим субъектом сущностных основ Универсума; как осуществление в процессе эстетического акта (восприятия или творчества) реального (а не иллюзорного) единения (слияния без утраты личностного самосознания) с ним. В результате возникшей *органической гармонии* (полной вписанности) человека (личности!) с Универсумом он испытывает *высшее духовное наслаждение*. И этот тип отношений субъекта и объекта, обозначаемый категорией *эстетического*, и составляет предмет *эстетики*, независимо от того, на какой стадии своего исторического бытия она находится — классической, неклассической или постнеклассической. Меняются только система и принципы его осмысления, категориальный аппарат, но суть остается неизменной.

Итак, внутренней целью эстетического опыта является стремление (неосознаваемое, интуитивное, определяемое какими-то глубинными космоантропными закономерностями) субъекта к гармонии с Универсумом, к состоянию полной согласованности и единения с ним без утраты своей самости, своего личностного Я, своей индивидуальной самобытности. Эта интенция знаменует одну из сущностных закономерностей бытия человека как существа духовного. Понятно, что глобальная гармония возможна только при наличии локальной

гармонии субъекта с самим собой. Эстетический опыт фактически и ориентирован на организацию этих двух ступеней гармонизации субъекта. Гармонизация Я с самим собой предполагает глубинное согласование (установление внутреннего соответствия) телесных, душевных (психических) и духовных интенций субъекта. Гармония субъекта с Универсумом — сущностное согласование гармонизованного внутри самого себя субъекта с Универсумом, т. е. выведение его на такой уровень бытия, когда все его личные стремления (всех уровней) органично встраиваются в метафизическую систему Универсума, не вступают в сущностные конфликты с ней. Актуализация обеих ступеней гармонизации является в каком-то смысле актом трансцендирующим, событием вневременным, внепространственным, внесознательным, осуществляющимся тем не менее во времени в момент эстетического восприятия или творчества и выводящим субъект, его дух за рамки времени, в вечность.

При этом *гармония* понимается здесь в традиционном смысле, как такой принцип организации системы, или структуры, при котором реализуется оптимальное соответствие всех элементов друг другу и каждого — целому. В результате мы получаем некую органическую (как бы природную), предельно возможную целостность. В нашем случае речь идет о метафизической системе Универсума, что не меняет глобального смысла понятия гармонии, но переносит его в систему *символического мышления*. Сущностный смысл (или смыслы) этого символа не поддается вербализации и дискурсивному выражению, но активно *переживается* в системе эстетического опыта, составляя его духовное содержание.

Возникает закономерный, хотя и риторический вопрос: сохраняется ли значимость понятия гармонии в постнеклассической эстетике после того, как нон-классика в своем глобальном отрицании практически всей традиционной сферы эстетического (т. е. прекрасного, возвышенного, гармонического и т. п.) установила и в арт-практиках, и в теории культ абсурдного, дисгармоничного, безобразного и т. п.? О какой гармонии может идти речь, если ее вроде бы нет ни в жизни, ни в современном искусстве?

Выделю и подчеркну: о *гармонии как метафизическом принципе, лежащем в основе эстетического*.

Нонклассика, отрицая многие конкретные феномены и принципы традиционного (или классического) эстетического опыта (и соответственно — эстетического знания) и вводя в свою сферу антиэстетические (с классической позиции) и паразэстетические явления и способы их интерпретации, существенно расширила смысловое поле современной эстетики. Практический и теоретический опыт нонклассики побуждает сегодня эстетиков продуктивно осмыслить его и включить в поле актуальных проблем эстетики как науки. Понятно, что он вряд ли может существенно повлиять на ее метафизические основания, ибо замыкается полностью в эмпирической сфере, и тем не менее очевидна его методологическая значимость.

В частности, весь многообразный опыт нонклассики, ориентированный на актуализацию дисгармонических, абсурдных, безобразных, деструктивных и т. п. явлений в современных арт-практиках, имеет событийно-ситуативный и имманентный характер. И если на субъективном уровне он способствует включению субъекта в эстетическую коммуникацию, вводит его в пространство эстетического опыта, он тем самым работает на гармонизацию системы *субъект — Универсум*. Об этом, кстати, догадывалась еще древность, включая в сферу эстетического понятие *безобразного* (от Аристотеля и Августина до Канта и его коллег-эстетиков Нового времени). Так что нонклассика фактически никак не подрывает сущностных основ эстетики, но расширяет поле ее возможностей.

Понятия *контакта* и *гармонии* помогают в самых общих чертах символически обозначить смысловое поле метафизических оснований эстетики, которое, по существу, неопишимо, ее инвариантный «ствол». Все остальное («суки» и «ветви») и в эстетике (науке), и в эстетическом опыте (эмпирии), и в эстетическом субъекте и объекте, и в искусстве как квинтэссенции эстетического, — все это подвержено историческим и любым другим изменениям и трансформациям (что мы особенно ясно наблюдаем в течение всего XX в.) вплоть до аннигиляции. Только метафизика *сущностного* (т. е. «незаинтересованного» согласно Канту) *контакта* ос-

тается неизменной, ибо относится к глубинным универсалиям человеческого бытия и культуры.

Отсюда понятна и *метафизика искусства*, как одного из главных и специально возникших в процессе исторического становления Культуры посредников и реализаторов такого контакта. Там, где произведение искусства способствует его возникновению, оно выполняет свою главную функцию — *эстетическую*; там оно *художественно*, т. е. принадлежит к собственно Искусству. В остальных случаях оно лишь приложение к каким-то утилитарным деятельности, пособие в решении внеэстетических, внехудожественных задач, что, кстати, исторически всегда было присуще искусству, но не относится к его сущности.

Нонклассика, как бы от противного предельно обнажив проблему эстетического, обострила понимание искусства как *другого* объективной реальности, как принципиально иной реальности, возникшей в зеркале чистой субъективности и вступившей в продуктивный диалог с перво-реальностью. Это другое предстало как бы ее волшебным зеркалом, на различных исторических этапах человеческого бытия выявляющим разные лики, лица, маски объективной реальности, дающей ей возможность как бы играть с собой в эстетические игры, приводящие в конечном счете эстетический субъект к контакту и гармонии с Универсумом. И в этом плане не столь уже важно, в каком модусе искусство (другое) являет субъекту объективную реальность: в виде ли сакрального образа духовных уровней, или визуальной копии внешнего вида каких-то феноменов, или символа внутренней сущности, или образа ее идеи (эйдоса), или некоего вроде бы самоценного и самодостаточного образования (артефакта *пост-культуры*). Для реализации (или события) эстетического опыта существен сам факт возникновения *игровой* (по существу, но воспринимаемой, как правило, предельно серьезно) ситуации *диалога* между реальностью и другим (произведением искусства), который и открывает эстетическому субъекту путь к *контакту*, устраняющему конфликт, разрыв, отчуждение.

Именно поэтому искусство в постнеклассической эстетике с обостренной очевидностью предстает как *антиномический* феномен, его сущность описывается

наиболее адекватно системой антиномических дискурсов. В онтологическом плане произведение искусства — это *посредник*; притом посредник *самоценный* и специфический; посредник между Универсумом и человеком, который (человек), в свою очередь, сам является органической частью Универсума и одновременно творцом этого посредника, наделяющим его онтологическим статусом. Произведение искусства — самодостаточный мир, живой и живущий, наделенный особым духом — *художественным*, или, шире, эстетическим. И в этом, и только в этом смысле оно может быть понято как «явление истины» (по Хайдеггеру), «содержание истины» (Адорно) и т. п., т. е. «истина» (неудачный термин для эстетики, но как-то утвердился) произведения искусства заключается в том, что оно *есть*, имеет реальное самостоятельное бытие и выполняет свои, именно *эстетические* функции в Универсуме. И вот эта «истинность», или *оптимальная художественность* (в целом чисто идеальная, поскольку конкретные произведения никогда ее не достигают, но лишь в большей или меньшей степени стремятся и приближаются к ней), и может быть обозначена (в принципе неопишуема) системой антиномий, которая в конечном счете сводится к антиномии: *метафизическое — психологическое*, или: *произведение искусства самоценно, самодостаточно, самозамкнуто как материально-духовный феномен — произведение искусства имеет бытие только в процессе эстетического восприятия (специфический путь и окно в Универсум) в качестве эстетического предмета*».

Отсюда психологизм (наряду с онтологизмом и гносеологизмом — и это активно помогает понять нонклассика), а точнее, выросший на его основе *феноменологизм* (и эйдетика, естественно) является неотъемлемым компонентом эстетической методологии, что подтверждается и исторически. Эстетика возникла как наука для изучения *феномена красоты* (прекрасного), доставляющей человеку особое *наслаждение*. Именно поэтому изначально она была названа Баумгартеном наукой о *чувственном* познании. Вот и сегодня известный немецкий эстетик постмодернистской ориентации, типичный представитель нонклассики *Вольфганг*

Велш считает целесообразным вернуться к баумгартеровскому пониманию. Он определяет эстетику как «тематизацию (*Thematisierung*) восприятия *всех видов* (курсив Велша. — *В. Б.*), — как чувственного, так и духовного, как повседневного, так и возвышенного, как обыденного, так и художественного»¹. Так что нонклассика к концу XX столетия не только вводит систему новых паракатегорий, но и пытается переосмыслить опыт классики путем возврата к каким-то изначальным, отчасти уже вроде бы преодоленным внутри самой классической парадигмы позициям, и тем самым как бы перетекает в новое качество.

Понятно, что в русле начавшей формироваться постнеклассической эстетики, видное место в которой вскоре займет виртуалистика, далеко не весь опыт нонклассики может быть продуктивно использован, однако и без него уже обойтись невозможно. В частности, он показал, что такие категории, как *возвышенное, трагическое, канон, стиль, отчасти прекрасное, мимесис*, не утрачивая своей базовой значимости, смещаются в историческую перспективу или на края современного смыслового эстетического поля, а к его центру активно перемещаются *игра, ирония, безобразное*. Некоторые из паракатегорий нонклассики начинают явно тяготеть к статусу полноправных категорий (хотя бы такие, как *абсурд, лабиринт, повседневность, телесность, вещь, симулякр, деконструкция*). Нонклассика внесла существенные коррективы в понимание самого феномена и категории «искусство». Тенденция выведения искусства из традиционного для новоевропейской культуры контекста «изящных искусств», настойчиво продекларированная еще русскими символистами и конструктивистами, активно реализуется в конце XX столетия, хотя и в иных плоскостях, чем те, которые виделись в начале прошлого века.

В частности, сегодня существенные коррективы в понимание искусства, художественно-эстетического опыта начинает вносить новейшая электроника, приведшая к созданию виртуальной реальности, которая пока активно развивается в сфере компьютерных игр и всевозможных сетевых контактов между пользовате-

¹ *Welsch W. Ästhetisches Denken. Stuttgart, 1998. S. 9–10.*

лями Интернета. Однако совершенно очевидно, что недалек день, когда в Сеть придет целое поколение *net-артистов* (первопроходцы уже активно обживают там), организующих свои неутилитарные произведения исключительно на основе *виртуальной реальности*, т. е. принципиально новой художественной среды. Ее создатели и посетители (субъекты эстетического восприятия XXI в.) фактически будут поставлены в равные условия внутри этой квазиреальности, реально (на уровне сенсорики) контактируя между собой и с любыми вымышленными и здесь же создаваемыми персонажами на уровне интерактивности. До бесконечности расширяются ситуативные, выразительные, креативно-изобразительные возможности бытия-творчества в этой среде. Практически их могут ограничить только пределы человеческой психики, т. к. вся нагрузка в виртуальной реальности переносится на нее, и ясно, что последняя имеет свои границы нормального функционирования.

Итак, сегодня мы стоим на пороге нового этапа бытия эстетического опыта, эстетического сознания, эстетики как науки — *постнеклассического*. При этом если классическая эстетика может быть предельно общо осмыслена как развивавшаяся в модусах прекрасного, возвышенного, гармонического, миметического, духовного, *нонклассика* — как развернувшаяся под знаками безобразного, дисгармонического, повседневного, телесного, то *постнеклассический* этап, активно опирающийся на опыт классики, *нонклассики* и становящейся виртуалистики, начинается в плоскости неких синтетических обобщений, высвечивающихся сегодня под знаками *эстетического, игры, иронии*.

Бычков Виктор Васильевич — специалист в области эстетики, теории искусства, культурологии; сфера главных научных интересов — византийская, древнерусская, русская религиозная эстетика XX в., феноменология современного искусства. Доктор философских наук, профессор, лауреат Государственной премии России в области науки и техники (1996), заведующий сектором эстетики Института философии РАН, член Международной ассоциации эстетиков, член Ассоциации искусствоведов России (АИС), член Московского союза художников (МСХ). Автор более 400 научных работ, опубликованных в разных странах мира, среди них 24 монографии и фундаментальный современный учебник по эстетике; автор ряда крупных научных проектов, участник многих международных конгрессов и симпозиумов. Основные монографии: *Византийская эстетика: Теоретические проблемы* (1977); *Эстетика поздней античности* (1981); *Русская средневековая эстетика* (1992, 1995); *Эстетика отцов Церкви* (1995); *2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1–2* (1999, 2007); *Русская теургическая эстетика* (2007); *Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе Культуры* (в соавторстве с Н. Маньковской и В. Ивановым; 2007); *Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 1–2* (2008).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1	
Предмет эстетики	6
1.1. <i>Метафизические основы предмета эстетики</i>	7
1.2. <i>Смысловое поле предмета эстетики</i>	14
Глава 2	
История эстетики	26
2.1. <i>Общие принципы историко-эстетического исследования</i>	28
2.2. <i>Протонаучный период имплицитной эстетики</i>	32
2.2.1. <i>Античность и Средние века</i>	32
2.2.2. <i>Ренессанс</i>	37
2.3. <i>Нормативно-рациоцентрическое направление имплицитной эстетики</i>	41
2.3.1. <i>Классицизм</i>	42
2.3.2. <i>Просвещение</i>	44
2.3.3. <i>Натурализм</i>	45
2.3.4. <i>Реализм</i>	48
2.4. <i>Иррационально-духовное направление имплицитной эстетики</i>	52
2.5. <i>Эксплицитная эстетика</i>	60
2.5.1. <i>Эстетика Канта</i>	61
2.5.2. <i>Классическая эстетика после Канта</i>	64
2.6. <i>Постклассическая эстетика</i>	69
Глава 3	
Эстетическое	77
3.1. <i>Содержание и смысл эстетического</i>	77
3.2. <i>Эстетическое в жизни и культуре</i>	89
3.3. <i>Эстетический объект</i>	98
3.4. <i>Эстетический субъект</i>	101
3.5. <i>Эстетический предмет</i>	106
3.6. <i>Эстетическое восприятие</i>	110
3.7. <i>Катарсис</i>	124
3.8. <i>Эстетический опыт</i>	128
3.9. <i>Эстетическое сознание</i>	129
3.10. <i>Эстетическая культура</i>	130
3.11. <i>Эстетическое воспитание</i>	131

Глава 4	
Вкус	134
Глава 5	
Прекрасное	148
5.1. Античность	148
5.2. Патристика и схоластика	152
5.3. Новое время	154
5.4. Красота и прекрасное	164
Глава 6	
Возвышенное	171
Глава 7	
Безобразное	182
Глава 8	
Игра	190
Глава 9	
Трагическое. Комическое	204
9.1. Трагическое	204
9.2. Комическое	212
Глава 10	
Ирония	222
Глава 11	
Искусство как эстетический феномен	231
11.1. Античность	232
11.2. Христианская культура	237
11.3. Смысл искусства в классической эстетике	244
11.4. Техногенная цивилизация	248
Глава 12	
Основные принципы искусства	257
12.1. Мимесис	257
12.2. Художественный образ	264
12.3. Художественный символ	276
12.4. Канон	284
12.5. Стиль	289
12.6. Форма-содержание	296

Глава 13

XX век. Радикальные метаморфозы искусства	308
13.1. Культурологические предпосылки	308
13.1.1. Возникновение пост-культуры	308
13.1.2. Провозвестники и претечи пост-культуры	312
13.1.3. Экзистенциализм — питательная среда пост-культуры	313
13.2. Хронотипологические этапы трансформации искусства	317
13.2.1. Авангард	318
13.2.2. Модернизм	325
13.2.3. Постмодернизм	332
13.3. Основные принципы современной арт-деятельности	338
13.4. Эстетизация всего	346

Глава 14

Неклассическая эстетика. Философско-эстетические истоки, среда, предметное поле	353
14.1. Негативная эстетика Ницше	356
14.2. Параэстетика Фрейда	362
14.3. Структурализм	371
14.4. Предметное поле нонклассики	376

Глава 15

Неклассическая эстетика. Паракатегории	382
15.1. Базовые принципы	383
15.2. Структурно-эмпирические паракатегории	386
15.3. Приемы и принципы делания артефакта	401
15.4. Некоторые итоги	414

Глава 16

Виртуалистика	421
Заключение	439
Об авторе	449