

В ПОТОКЕ КНИГ

П.С. Гуревич

КРАСОТА КАК ПОЛНОТА БЫТИЯ (Рецензии на книги издательства «Канон+»)

Аннотация. В статье речь идет о двух книгах, посвященных теории искусства и эстетическим проблемам: *Очерки эстетики и теории искусства / отв. ред. Н.А. Хренов и А.С. Мигунов. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. 446 с. (тираж 1000 экз.)* и *Шустерман Ричард. Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с. (тираж 3000 экз.)*. В «Очерках эстетики и теории искусства» содержится анализ самых различных концепций. Это по существу попытка энциклопедического изучения разных философских направлений, рассматривающих науку о прекрасном и безобразном. Отмечается, что в сферу изучения вовлекаются и столь необычные для эстетики сферы, как гештальт-психология и алгоритмическая эстетика. В книге Р. Шустермана «Прагматическая эстетика» рассматриваются традиции Д. Дьюи, осмысливаются прагматические аспекты художественного творчества.

Ключевые слова: философия, искусство, эстетика, история, красота, прагматизм, полезность, реальность, постмодернизм, эстетический опыт.

Очерки эстетики и теории искусства / отв. ред. Н.А. Хренов и А.С. Мигунов. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. 446 с. (тираж 1000 экз.)

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

Человек может осознавать симметрию, гармонию, единство в многообразии не только как черты практической полезности, но и как результат своих творческих сил и возможностей, своего умения и мастерства. Эти

черты начинают доставлять человеку своеобразную бескорыстную радость, которая является основой формирования эстетического отношения к реальности. На последующих ступенях развития красота сознательно связывается с полезностью как самого труда, так и его предметов. Возникает эстетическая оценка.

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

Замысел труда «Очерки эстетики и истории искусства» можно считать в известной степени поразительным. Действительно, в литературе по гуманитарной проблематике слабо разработана история теоретической рефлексии об искусстве в ее самых разных формах (искусствоведческих, эстетических, философских, междисциплинар-

*Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 12-03-00574а
«Духовность как проблема современной культуры»*

ных и т.д.). Нет до сих пор систематизации обширного материала. Между тем, как отмечается в предисловии, теоретическая рефлексия об искусстве XX в. не имеет precedентов непосредственно предшествующей истории. Нет оснований оспаривать положение авторского коллектива о том, что в начале XXI в. настало время для систематизации теоретической мысли об искусстве. Рецензируемый труд — не учебник, но это действительно первый опыт систематизации и интерпретации теоретической рефлексии об искусстве за целое столетие. Отобранный материал интерпретируется в жанре не учебника, именно учебного пособия.

«В основе издания лежит идея необходимости культурологического прочтения истории эстетических и искусствоведческих представлений об искусстве XX в., — отмечается в предисловии. — Причем эта история мыслится историей самосознания типа культуры, становление которого осуществляется на протяжении последних столетий, и, с другой стороны, возникновения и становления культуры, обращенной в будущее. В основу такого представления о смене культур, придающей истории XX в. особую драматичность, положена фундаментальная циклическая концепция истории культуры».

По мнению редколлегии, культура в наши дни находится в состоянии взрыва или инверсии. При этом переходность расшифровывается в духе фундаментальной теории П. Сорокина — теории социокультурной динамики, которая является поздней теоретической системой того направления в науке, которое вызвано к жизни Шпенглером и Тойнби. В первый блок «Эстетика как философия искусства» вошли тексты, авторы которых пытаются осмыслить эстетическую рефлексию, которую можно было бы отнести к философии искусства. К философской эстетике издавна относились как к производной дисциплине, проблемы которой должны решаться на независимых от эстетики философских моделях. Ссылаясь на Канта, выдвинувшего понятие «эстетического суждения», отличающегося от научного или этического, можно поставить вопрос о пределах распространения философского анализа на эстетику. В качестве первого шага, позволяющего выявить плодотворность этого анализа можно прибегнуть к анализу ряда случаев.

За последнее время приемы лингвистического анализа проникли и в эстетику, породив отождествление последней с метакритикой. Главная ее цель — «прояснение разговора об искусстве». Основным средством этой методологии является определение эстетических категорий, то есть описаний, истолкований и оценок произведений искусства.

Во все эпохи понятие современности означало призыв к свободе в искусстве. «Спор древних и но-

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

Возможны три вида отношений между эстетикой и философией: 1) равноправие эстетики внутри философской системы (Кант, Гегель); 2) абсолютизация эстетики (Шеллинг); 3) подчиненное положение эстетики (Витгенштейн). Взаимосвязь эстетики и философии прослеживается и в трудах Герберта Рида (1893-1968). Эстетическая теория Рида — это попытка определить место человека в современном мире. Программа воспитания искусством рассматривается в эстетике Рида в трех аспектах: соотношение культуры и цивилизации, природы и общества, предметных знаний и эмоциональных ощущений.

На самом деле для представителей классической эстетики философия искусства нередко представляла лишь другим обозначением эстетики. Именно в этом духе мыслил Гегель. Соотнеся эстетику со сферой прекрасного как областью искусства, Гегель признавал, что интересующему его предмету термин «эстетика» не соответствует. Философию искусства Гегель рассматривает как учение об идеале и его развитии. Идеал в искусстве проходит ряд ступеней своего развития. Каждая из этих ступеней являет форму искусства. Формы искусства дифференцируются в зависимости от соотношения идеи и ее внешнего образа. Символическая художественная форма дает лишь намек на идею. Это искусство характерно для Востока. Когда идея и ее внешний облик полностью соответствуют друг другу, мы имеем классическое искусство. Если внешняя форма не достаточно для воплощения развивающейся идеи, то возникает романтическое искусство.

Гегель связывает искусство с различными видами человеческой деятельности. Искусство — это первая форма самораскрытия абсолютного духа, второй формой выступает религия.

Итак, первый раздел составляют теоретические концепции, предпринятые в русле традиционного в эстетической и теоретической мысли направления — философии искусства. К ним относятся концепции, связанные

с такими представительными для XX в. философскими системами, как философия жизни, феноменология. Экзистенциализм, герменевтика, постмодернизм. Авторы считают, что там, где можно фиксировать философский уровень осмысления искусства, целесообразно констатировать эстетику в ее эксплицитных формах, то есть эстетику как такое направление, в котором теоретически сформулированы основные принципы, категории, и исходные понятия, позволяющие оценить художественный уровень произведений искусства. Следовательно, первый раздел издания составила подборка текстов, свидетельствующих о функционировании эстетики XX в. эксплицитных, т.е. осознанных и теоретически оформленных формах.

К сожалению, в первом разделе не нашлось места для эстетической концепции А. Шопенгауэра. Между тем эстетику Шопенгауэр рассматривал как некий язык. Он осуществляет музыкальную перекодировку волюнтаривной метафизики в труде «Мир как воля и представление». В этом сочинении он переносит центр тяжести всего философствования из теоретической сферы в область понимания воли как сущности вещей. Но именно воля находит свое непосредственное отражение в музыке. Музыка «для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений — вещь в себе. Поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; этим и объясняется, отчего музыка сразу же повышает значение всякой картины и даже всякой сцены действительной жизни и мира, — и конечно, тем сильнее, чем аналогичнее ее мелодия внутреннему духу данного явления»¹.

Немецкий философ писал о высоком призвании философа и художника, призвания и того и другого, по его мнению, имеют корни в обдуманности, которая вытекает из отчетливости, с какой они сознают мир и себя самих. Благодаря этому они начинают размышлять над ним, осмысливать его. «Весь этот процесс творчества и мысли объясняется тем, что интеллект, получив в сознании перевес над волей, по временам освобождается от нее, хотя первоначально он стоит у нее на службе»².

Мировые события, согласно Шопенгауэру, имеют значение только в том случае, когда они буквы, по которым может быть прочитана идея человека. Но не подрывают ли эти рассуждения представление об идеальном? Не срывается ли покров таинственности с понятия «возвышенного»? Тайной оказывается в этом случае драматургия воли. Ведь если контакт с возвышенным обустроивает нашу душу, рождает напряжение

духа, то, стало быть, именно в этом преображении человека заключен смысл возвышенного. Он обнаруживается в том, что человек входит в беспредельный мир свободы.

Однако Шопенгауэр говорит и о своеобразной неопределенности эстетической ценности или о зыбкости и неполноте идеала человечности, заключенного в форме эстетической ценности. Во-первых, эстетическое значение мира раскрывается только как видение иного мира, мира бесконечной свободы от всех условий и условностей — идеальной сферы, открывающей возможность безболезненно-игрового действия, понимания и согласия. Во-вторых, такое видение зависит от индивидуальных способностей, оно доступно не каждому в равной степени. Эстетическое освобождение, следовательно, так и не способно преодолеть разрыв между идеальным и реальным. Искусство как результат выражения эстетических идей — уникально значимых образцов этого «иночного мира», содержащих задание по его построению, — противостоит обыденно-реальному, сама идея — понятию, гений в качестве выразителя идеи — толпе, духовной черни, по выражению Шопенгауэра³.

Весьма интересен материал, характеризующий русскую религиозную эстетику. Мощный импульс интенсивным новаторским поискам в сфере христианской духовности, «новому религиозному сознанию» дал еще в конце XIX в. В.С. Соловьев. Начатый им процесс с большим воодушевлением и верой в наступление новой эры духовного развития продолжила целая плеяда выдающихся мыслителей XIX–XX в. Среди них особенно выделяются такие фигуры, как Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, Л.И. Шестов, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, Н.О. Лосский, Е.Н. Трубецкой, Б.В. Вышеславцев, В.Н. Лосский, И.А. Ильин, А.Ф. Лосев и другие. Почти все из перечисленных мыслителей обращались к сфере эстетического опыта, как правило, высоко оценивая ее, и в контексте своих философских, богословских, культурологических, литературных и публицистических текстов фактически сформировали новый и, вероятно, последний этап в истории русской религиозной эстетики, имплицитной по своему характеру. Единственный специальный труд по эстетике «Мир как осуществление красоты. Основы эстетики» в среде русских религиозных мыслителей был написан Н.О. Лосским.

В учебном пособии не нашлось места и для эстетики С.Л. Франка. А между тем раскрытая им фено-

¹ Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1999–2001. С. 228.

² Там же. С. 320.

³ Чанышев А.А. Учение А. Шопенгауэра о мире, человеке и основе морали // Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1999–2001. С. 464.

менология красоты заслуживает внимания. «Все прекрасное, все эстетически воспринимаемое есть прежде всего сплошное, слитное, проникнутое внутренним единством целое. Оно может — и даже должно иметь многообразный состав, но члены или части этого многообразия — например, отдельные черты прекрасного лица или горы, дома, зелень, свет, воздух прекрасного ландшафта — имеют силу и значительность не сами по себе, а именно как интегрально, неразрывно слитые моменты целого, которое есть некое сплошное, внутренне слитное единство»⁴, — писал он. Франк отмечал также, что это единство испытывается как гармония. «Прекрасное» становится выразителем самодовлеющей ценности, самообоснованности бытия, его собственной внутренней значительности и в этом смысле духовности. Имманентное существо красоты состоит в том, что в ней мы непосредственно-наглядно воспринимаем и испытываем в самом наружное обличье бытия его абсолютную ценность, его осмысленность и внутреннюю обоснованность. Поэтому прекрасное есть непроблематичное, безвопросное бытие. Вопросы «почему?» или «зачем?», «на каком основании?» неуместны там, где внутренняя «обоснованность» имманентно раскрывается в самом явлении, уже заключена в нем самом.

Прекрасное выразительно. Все испытываемое как прекрасное не есть просто грубый, слепой факт, который не дает нам ничего, кроме себя самого, и, непросветленной никакой высшей разумной необходимостью, никакой внутренней понятностью и осмысленностью, просто насильственно и как бы нагло и неправоммерно навязывается нам, требует от нас своего признания, не обладая сам никакой внутренней убедительностью и авторитетностью. Красота есть непосредственное и наглядно наиболее убедительное свидетельство некоего таинственного средства между «внутренним» и «внешним» миром. То, что нам дается в эстетическом объекте, есть лишь душеподобное, духоподобное. Реальный состав этого опыта человек не может выразить в словах иначе, как уподобляя, приравнивая его к явлениям человеческого душевной и духовной жизни. Никто не в состоянии «уподобить» круг треугольнику и тем более свою грусть или радость, квадратному корню из двух. Но когда мы говорим «пейзаж уныл» или радостен, что чередование звуков в третьей симфонии Бетховена передает эпопею героической борьбы человеческого духа, а звуки последней части девятой симфонии — упоение безграничного ликования, что светотени Рембрандта дают нам почувствовать метафизическую духовную глубину бытия.

Второй раздел монографического исследования «Эстетическая рефлексия в границах смежных дисциплин и научных направлений» состоит из теоретических концепций, возникших в границах смежных с эстетикой и искусствознанием дисциплин, а также такой разновидности эстетики, как рецептивная эстетика, как психоанализ и гештальтпсихология. Для эстетической рефлексии XX в. эта форма оказывается даже определяющей. Этот блок представляет эстетические учения в тех формах, которые эстетики называют обычно имплицитными. Ранее под таким углом зрения теоретическая рефлексия об искусстве не освещалась. Теоретизирование в смежных дисциплинах не учитывалось, рассматривалось маргинальным и, естественно, не осмысливалось. Хотя, если иметь в виду, скажем, теорию М.М. Бахтина или Ю. Лотмана, очевидно, что в культуре XX в. оно имело значительный эффект. Нет сомнения в том, что эти авторы не только являются цитируемыми, но и весьма авторитетными в сфере постижения искусства.

Выделим из второго раздела книги теоретические материалы, посвященные психоанализу. Разумеется, эти параграфы не могут претендовать на полноту изложения эстетических концепций, которые относятся к этому философскому направлению. Здесь нет, к сожалению, анализа эстетической концепции О. Ранка. При характеристике символического учения Юнга не проводится различие между знаком и символом, которое оказалось для швейцарского исследователя принципиальным. Многие идеи Юнга можно рассматривать как предвестие современных постмодернистских трактовок этого феномена. Задолго до Ж. Бодрийера, швейцарский психолог указывал на трансформацию всей системы знаков и символов в современном мире⁵. Юнг считает, что символы появляются не только во сне, но и в любых психических проявлениях. Бывают символические чувства и мысли, действия и ситуации. Зачастую создается впечатление, что даже неживые объекты взаимодействуют с подсознанием, создавая повторяющиеся символические ситуации. Известны многочисленные факты, достоверность которых не вызывает сомнений, когда часы останавливались после смерти их владельца. Один такой случай произошел с маятниковыми часами Фридриха Великого во дворце Сан-Суси: они перестали ходить после смерти императора. Известны также аналогичные случаи, когда с приходом смерти разбивается зеркало или падает картина, или когда при сильном эмоциональном возбуждении одного из живущих в доме происходят мелкие, но необъяснимые поломки.

⁴ Франк С.Л. Сочинения. М., 1990. С. 424.

⁵ См. об этом: Бодрийер, Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006.

Понятие символа широко используется и пост-модернистами. Постмодернисты провели ревизию традиционных антропологических понятий. Прежние гуманистические представления о целостности человека подверглись переосмыслению. Философы включили в проблему целостности человека животную природу человека, которая зачастую элиминировалась в прежних антропоцентрических воззрениях. Преображению подверглось также соотношение телесного и духовного, физического и психического. Духовная деятельность, творческое мышление толкуются им как связь, внутреннее отношение, где разумное и неразумное не противопоставляются. Поскольку жизнь современного человека не оказывается стабильней и надежней, стали обращать внимание на то, что деятельность индивида осуществляется не столько на основе принципа целесообразности, сколько на случайности целесообразных реакций в контексте конкретных изменений.

Мне кажется, авторы труда напрасно обошли трансперсональную эстетику. По мнению К. Уилбера, со смертью авангарда и триумфом иронии искусству, похоже, уже не сказать ничего искреннего. Нарциссизм и нигилизм воюют за главную сцену, на которой, по его мнению, по существу, ничего нет. Кич и халтура наползают друг на друга в борьбе за представительство, которое все равно уже ничего не значит⁶. Кен пытается найти выход из кризиса и разработать основные принципы подлинно интегральной теории искусства и литературы, которую можно было бы назвать *интегральной герменевтикой*.

Именно с этих позиций Кен оценивает тупик в мире искусства и литературы. Постмодернистская теория литературы представляет собой совершенно типичный пример «гомона интерпретаций», который овладел миром искусства. Когда-то она считала, что «смысл» — это нечто такое, что автор создает и просто вкладывает в текст, а читатель извлекает его. Сегодня все стороны считают этот взгляд безнадежно наивным.

Кен вводит в эстетику понятие «холона». Это слово, вообще говоря, предложил писатель и философ Артур Кестлер для обозначения целых, которые одновременно являются частями других целых: целостный кварк — это часть целостного атома; целостный атом — часть целостной молекулы; целостная молекула — часть целостной клетки; целостная клетка — часть целостного организма... В лингвистике целостная буква — это часть целостного слова, которое является частью целостного предложения. А оно представляет собой часть целостного абзаца.

⁶ Уилбер Кен. Око духа. Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира. М., 2002. С. 134.

Другими словами, мы живем во вселенной, которая состоит не из целых и не из частей, а из целостностей / частей, или холонов. Ни целые, ни части не существуют сами по себе. Каждое целое одновременно существует как часть некоторого другого целого, и, насколько нам известно, это действительно бесконечно. Даже целостность вселенной — это просто часть целостности следующего момента. Нигде во вселенной нет целых и частей; есть только целостности / части.

Это верно для физической, эмоциональной, ментальной и духовных сфер. Холоны, по Уилберу, идут головокружительной чередой «матрешек», никогда не достигающей центра.

Постмодернистский постструктурализм, обычно ассоциирующийся с именами Жака Дерриды, Мишеля Фуко, Жана-Франсуа Лиотара и восходящий к Жоржу Батаю и Фридриху Ницше, всегда был величайшим врагом любого рода систематической теории или «великого повествования», так что от него можно было бы ожидать яростных возражений против любой общей теории холонов. Однако более внимательное рассмотрение их собственных работ показывает, что в их основе лежит именно концепция холонов внутри холонов, текстов внутри текстов внутри текстов (или контекстов внутри контекстов внутри контекстов) и именно эта ускользающая игра текстов внутри текстов образует «бесосновную» платформу, с которой они проводят свои атаки.

Учебное пособие «Очерки эстетики и теории искусства» представляет собой весьма ценный и оригинальный труд, в котором собран и систематизирован достаточно обширный философский и культурологический материал.

Шустерман Ричард. Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с. (тираж 3000 экз.).

Книга американского философа Ричарда Шустермана представляет собой систематизированное и увлекательное исследование современной эстетики, выполненное с позиций неопрагматизма. В центр этого исследования автор помещает понятие эстетического опыта и искусства жизни. В книге осуществлен тщательный анализ природы современного популярного искусства. Особый интерес в этой связи вызывает рассмотрение автором сущности и лирики рэпа. Шустерман выявляет такую область эстетики как сомаэстетику, очерчивает ее предполагаемые возможности и границы, создавая тему самым эстетическую теорию, наиболее адекватную, по его мнению, потребностям и условиям жизни людей XXI в.

Первая часть книги «Прагматизм и традиционная теория» в основном посвящена координатам прагматизма. Эстетика прагматизма — не просто теория искусства или эстетических феноменов. Это развивающаяся традиция философии искусства XX в., тесно связанная с проблемами философского прагматизма⁷. Те исследователи, которые имеют дело с прагматической эстетикой, обычно полагают, что в соответствии с прагматическими установками эстетические категории в прагматической эстетике эмпиричны по своей природе, что разрешение вопросов, связанных с этими категориями, лежит в сфере культурных конфликтов конкретного общества. Они также считают, что такие проблемы и категории подлежат постоянному пересмотру и критике и что цель эстетики прагматизма служит инструментом социальной и культурной критики. Однако на самом деле теоретическая последовательность в трудах основоположников прагматизма гораздо более основательна.

Среди классиков философии американского прагматизма (Ч. Пирс, У. Джеймс, Д. Дьюи) только последний писал эстетические труды. Его книга «Искусство как опыт» (1934) — настоящий манифест эстетики прагматизма.

В основе эстетики Джона Дьюи (1859-1952) лежит прагматическая концепция опыта, с помощью которого человек вовлекается во взаимодействие со всей остальной природой. Опыт для Дьюи не добавление к природе, он возникает в ней и благодаря ей. Определенное состояние опыта (сочетание условий, взаимодействия и положений) создают ситуацию, которая многообразна и сложна, содержит большое число элементов и взаимодействующих процессов. Ситуация характеризуется свойствами, которые нельзя рассматривать изолированно. Они поддаются анализу только комплексно. Свойства суть своеобразная ценностная окраска опыта. Поэтому они поддаются не отдельными рецепторами, а находятся не в субъекте, а в объединяющем их опыте. Ситуация обладает завершенностью, то есть таким состоянием, дальнейшее изменение которого влечет за собой качественную ее трансформацию. Процесс изменения ситуации и есть ее история.

В своей работе Дьюи сразу же определяет главную цель философии искусства: «Постоянно объединять произведения искусства как рафинированные интенсивные формы опыта и повседневные события, поступки, страдания, универсально признанные в качестве составляющих опыта». Обыденный опыт, по Дьюи, включает

в себя не только повседневные привычки, ритуалы, фольклор определенной культуры, но и сферу ценностей, желаний, надежд, сомнений, страхов и других отношений к окружающему, связанных с биологической конституцией «живых существ».

Р. Шустерман считает, что Дьюи придал прагматической эстетике первую законченную формулировку. Но философское влияние его эстетической концепции было недолгим. Вскоре прагматическая эстетика была затуплена и практически сведена к нулю ростом популярности аналитической эстетики. О ней автор рассуждает обстоятельно во второй главе. Определение искусства всегда было вечной проблемой философии. Эта тема обсуждалась задолго до того, как в конце XVIII в. эстетика оформилась как самостоятельная философская дисциплина. Дьюи акцентировал художественный опыт в качестве полностью материализованного удовольствия.

Казалось бы, прагматика и искусство — несовместимы. Искусство не преследует конкретной пользы, оно чарует нас своим бескорыстием. Автор бросает вызов сложившейся оппозиции практическое/эстетическое, разрешить указанный парадокс, пересмотреть его прежние узкие границы, сводящиеся к той роли, которую предписывает ему доминирующая модель искусства. Он пишет: «Эстетика становится гораздо более важной и значительной дисциплиной, как только мы осознаем, что, проникая в структуры повседневности, отражая и наполняя собой праксис реальной жизни, она становится социальным и практическим феноменом» (с. 16).

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

Дьюи была не интересна традиционная «обреточная» теория искусства, основывающаяся на формальной дефиниции, принимающей во внимание только необходимые и достаточные условия искусства или некий алгоритм классификации и оценки его произведений (с. 101). Трудность прагматизма Дьюи заключается в том, что все попытки сделать с помощью им определенной дефиниции сделать теорию

⁷ См.: Хаскинз К. Эстетика прагматизма // Коллаж – 2, социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999. С. 109.

практической, основанной только на опыте. Философская теория слишком слаба для того, чтобы каким-то образом подойти к достижению поставленных Дьюи целей переосмысления искусства. У нас, считает автор, просто нет метода переклассификации наших представлений об искусстве.

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

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

Но не рождает ли так трактуемый эстетический опыт предельный субъективизм? Ведь у каждого может возникнуть собственное представление о красоте того или иного предмета. Однако особенность эстетического опыта в том и состоит, что он общезначим. Созерцание целесообразности формы носит всеобщий характер. В этом сплаве субъективности чувственного восприятия и всеобщности восприятия и оценки и раскрывает себя тайна эстетического. Но каким образом можно надеяться, что через субъективное проступает нечто универсальное? Эта всеобщность эстетического опыта находит свое обоснование во всеобщих понятиях разума и во всеобщей логике мышления, а также в известной спектральности наших эмоций. Восход солнца, рождающий игру красок, не единичное явление. Его можно наблюдать каждое утро. Но в то же время это единичное

событие в той неповторимости, в какой оно рождает отклик в нашем сердце. Мы воспринимаем восход как пробуждение жизни, как торжество природы, как созвучие нашему радостному ощущению бытия. Это сугубо индивидуализированное восприятие и позволяет нам оценивать восход как проявление прекрасного.

От Платона до Толстого искусство обвиняли в возбуждении эмоций и в нарушении тем самым порядка и гармонии нравственной жизни. Поэтическое воображение, согласно Платону, питает наш опыт печали и наслаждения, любовные утехы и гнев, орошая то, чему надлежало бы засохнуть. Шекспир никогда не строил эстетических теорий, но он не рассуждал отвлеченно о природе искусства. Однако в единственном отрывке, где он говорил о характере и функции драматического искусства, особое ударение сделано на этом пункте. «Цель (лицедейства) как прежде, так и теперь, — объясняет Гамлет, — была и есть — держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток»⁸. Но образ страсти — это не сама страсть. Поэт, представляющий страсть, не заражает нас этой страстью. В шекспировских пьесах мы не заражаемся честолюбием Макбета, жестокостью Ричарда III, ревностью Отелло. Мы не находимся во власти этих эмоций, мы смотрим сквозь них, мы, кажется, проникаем в их подлинное естество и сущность. В этом отношении теория драматического искусства Шекспира — если у него была такая теория — полностью согласуется с концепцией изящных искусств у великих художников и скульпторов Возрождения.

Драматическое искусство раскрывает нам новые перспективы и глубины жизни. Оно дает знание о человеческих делах и судьбах, человеческом величии и нищете, в сравнении с которыми наше обычное существование кажется бедным и тривиальным. Каждый из нас неясно и смутно чувствует бесконечные возможности жизни, которые молчаливо ждут момента, когда они будут вызваны из дремоты в ясный и сильный свет сознания. И это как раз не степень заразительности, а степень усилия и яркости, которые и суть мерила достоинства искусства.

Катарсический процесс, описанный Аристотелем, предполагает не очищение или изменение характера и качества самих страстей, а изменение в человеческой душе. Через трагическую поэзию душа обретает новое отношение к своим эмоциям. Душа испытывает эмоции жалости и страха, но вместо того, чтобы ими взволноваться и обеспокоиться, она находит состояние мира и

⁸ Шекспир В. Гамлет // Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М., 1957. С. 75.

покоя. На первый взгляд это кажется противоречием. Ибо эффект трагедии, как показал Аристотель, — синтез двух моментов, которые в нашей реальной жизни и практическом опыте исключают друг друга. Высшее напряжение нашей эмоциональной жизни осознается в то же время как то, что дает успокоение. Мы переживаем страсти, чувствуя весь их диапазон и высшее напряжение. Однако попадая в сферу искусства, мы оставляем позади себя как раз гнет, сильное давление наших эмоций, и притом он способен наделять этим умением зрителя. При восприятии его произведений наши эмоции не властвуют над нами, и мы не поддаемся нашим эмоциям.

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

Отечественный исследователь А.А. Цуркан анализирует источник трагического как экзистенциального переживания, рассматривает яркие формы объективации трагического и способов его преодоления в античности⁹. В работе показано, что специфика трагического заключается в том, что о нем мы можем судить только по литературно-философским формам его объективации, в которых имеется в наличии предложенная еще Аристотелем внешняя, формально-эстетическая схема трагического конфликта («перипетия», «узнавание», «сострадание», «очищение»). Но для понимания природы трагического мало указать лишь на его эстетическую форму, поскольку за каждой формой кроется некое содержание, в данном случае — мироощущение философствующего ума, его экзистенциальное переживание, которое как раз отражается в виде конфликта, условно обозначаемого как «трагический».

Все противоречия между разнообразными эстетическими школами можно в известном смысле свести к одному. Все эти школы признают, что искусство — независимая «вселенная дискурсии». Даже наиболее

радикальные защитники старого реализма, стремящиеся ограничить искусство миметической (подражательной) функцией, также должны принять во внимание специфическую силу художественного воображения. Однако, по мнению Кассирера, различные школы во многом отличаются в оценке этой силы. Классические и неоклассические теории не одобряют свободную игру воображения. Художественное воображение, с их точки зрения, — великий, но одновременно и опасный дар.

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

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

Согласно немецкому критику, философу и филологу Фридриху Шлегелю (1772-1829), высшая задача современного поэта — стремление к новым формам поэзии, которые он называл «трансцендентальной поэзией». Ни один другой поэтический жанр не раскрывал сущности поэтического духа, «поэзии поэзии». Поэтизировать философию и философизировать поэзию — такова высшая цель всех романтических мыслителей. Истинное поэтическое произведение — это не результат работы отдельного художника, это сама вселенная, единственное произведение искусства, которое вечно само совершенствуется. Следовательно, все глубочайшие тайны всех искусств и наук принадлежат поэзии. «Древнейшая поэзия, поэзия легенды, воспоминания и воображения, требуют содействующей, вспомогательной силы. Недостаточно наличия поэзии вообще, то есть поэтического взгляда. Он должен быть укоренен

⁹ Цуркан А.А. Трагическое в античной и современной западноевропейской литературно-философской традиции: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Воронеж, 2000. С. 25.

в сердце человека с помощью чувства. Так возникает лирика, поэзия чувства»¹⁰.

Немецкий поэт Новалис (псевдоним Фридриха фон Харденберга (1772-1801) считал искусство магическим слиянием науки, религии и философии через интуитивное вчувствование. «Поэзия, — говорил Новалис, — абсолютная и изначальная реальность. Таков стержень философии. Более поэтично — значит — более истинно»¹¹.

Кассирер подчеркивает, что в этой концепции поэзия и искусство возводились на такую высоту, какой они никогда прежде не достигали. Они стали Новым Органом для открытия всего богатства и глубины вселенной. Тем не менее эти бурные экстатические хвалы поэтического воображения имели свои строгие ограничения. «Чтобы осуществить свою метафизическую цель, романтиком пришлось пойти на серьезную жертву. Бесконечное было провозглашено подлинным и, по сути, единственным предметом искусства. Красоте стали понимать как символическое представление бесконечного»¹².

В перспективе эстетического восприятия художественное произведение (равно как и прекрасное в природе) оказывается неопределенно многозначным. Смыслы, отсылающие к различным эстетическим образам, являются в понятии негативность «снятыми» в двойном смысле: отрицаются несамостоятельные и односторонние моменты смыслового горизонта образа, но сохраняются его изобразительно-выразительные аспекты. Флуктуация отсылок в открытой совокупности этих отсылок придает эстетическому опыту характер свершения. Собственно эта событийность, а также неустранимая многозначность и неопределенность горизонтов значения эстетического образа и мотивируют применение в эстетике понятия негативность.

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

Э. Гуссерль различает два типа знаков: языковые выражения и собственно знаки. Языковой феномен обычно имеет только одно значение, оно есть пустая интенция, «пустая мнимость» предмета. Как небытие предмет поэтому соответствует значению своего худо-

жественного выражения. Согласно Гуссерлю, значение языкового выражения может осуществляться в соответствующем созерцании, тогда как значение художественного выражения сопрягается с созерцанием по аналогии. Поэтому значение языковых знаков осуществляется в созерцании значимых знаков, но не в форме знаковых феноменов. Поэтому значение языковых знаков осуществляется в созерцании значимых знаков, но не в форме знаковых феноменов. Художественный символ, по Гегелю, наличествует уже в своем собственном существовании, имея то значение, для описания и выражения которого он предназначен. В этом смысле произведение искусства всегда является символом.

В художественном выражении указание на другое согласуется с негативностью, ирреальность которой находится в связи с проблемами фиктивного и воображаемого. Для определения негативности можно поэтому использовать современное эстетическое понятие многозначности.

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

Художественное изображение — это образное или вообще воображаемое изображение реального (т.е. предметов) в виде доступного чувству интенционального коррелята чувственного опыта. При этом коррелят, соотносительное понятие не является восприятием самих предметов, которые он изображает, но их «пустой мнимостью» даже в фантастическом представлении. Когда изображенное проявляется в контексте опыта как возможный предмет опыта, тогда его существование или действительность оказывается проблемным. Таким образом, художественное изображение — это фикция, то есть изображение недействительно и ирреально, несмотря на свое реальное содержание.

Свою эстетическую теорию конституции вещи (разработанную в традициях Канта и Гуссерля) можно противопоставить теории воображаемого Ж.-П. Сартра. Произведение искусства, по Сартру, как воображаемый объект является функцией способности воображения и противопоставляется миру реальности. Воображаемое никогда не может реализоваться, в лучшем случае

¹⁰ Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. С. 83.

¹¹ См.: Эстетика немецких романтиков. М., 1987.

¹² Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 624.

можно говорить лишь о его объективизации, полагает Сартр. Причина ошибки Сартра в фиксации противоположности между миром представления и миром воображения. Утверждая, что произведение искусства как физический феномен определяется только через свою материальность (или как-в-мире), Сартр в то же время считает, что эта вещь существует и за пределами мира, впадая, таким образом, в противоречие.

Вопреки распространенному ныне суждению, в тексте литературного произведения значение определяет характер языковых выражений и, вследствие этого, языковой феномен выражения становится релевантным лишь при условии, если художественное совпадает с языково-значимым. Такие представления близки эстетической теории Адорно, центральное понятие которой — негативность. Согласно Адорно, специфически эстетическое приходит к выражению через констелляцию или конфигурацию моментов эстетических образований. Создание подобной констелляции — функция духа, ибо именно дух придает формам выражения искусства лад и логичность. Однако не только примат духа связывает Адорно с идеализмом, но и учение об эстетической целесообразности.

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

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

Сложные процессы, которые характеризуют культуру второй половины прошлого века, привели к тому, что философы стали отказываться от конкретных определений предмета эстетики. В результате эта дисциплина

стала во многом растворяться в других гуманитарных дисциплинах. Ясное представление о предмете эстетики стало утрачиваться. Одновременно в самом культурно-историческом процессе возросла роль эстетического опыта, стала складываться эстетизация различных сторон человеческой жизни. Все это не означает, будто философы отказались окончательно от определения предмета эстетики. Со времен Баумгартена эстетика прошла длительный путь. Ее разносторонний опыт саморефлексии находит отражение в разработке новых эстетических категорий.

Эстетика была в центре интересов одного из основателей прагматизма, выдающегося философа прошлого века Джона Дьюи. Но автор отмечает, что для других мыслителей — Дж.Э. Мура, Б. Рассела и Л. Витгенштейна — она не обладала большим философским значением. Б. Рассел, в сущности, вообще о ней ничего не написал, а обсуждение вопросов эстетики Муром и Витгенштейном, хотя и весьма плодотворное, было все-таки кратким и фрагментарным.

Во второй части своей книги Р. Шустерман подвергает критике эстетическую идеологию, эстетическое воспитание и ценности в искусстве. Автор отмечает, что одной из причин непреходящего значения искусство как раз и является то, что защита (как определение) искусства никогда не была полностью удовлетворительной, снимающей все вопросы. «Складывается впечатление, что каждое поколение нуждается в том, чтобы заново выявлять и обосновывать природу и ценность искусства, причем делать это по-разному, в зависимости от своих потребностей и доминирующих формы и стилей в искусстве, а также не забывать отвечать на различные обвинения, выдвинутые против искусства» (с. 210).

По мнению Р. Шустермана, популярное искусство долгое время не привлекало внимания специалистов по эстетике. Границы между высоким и популярным искусством не являются очевидными и неоспоримыми. Автор утверждает, что самые серьезные, принципиальные аргументы против популярного искусства направлены на его негативные социологические и политические эффекты, не затрагивая их эстетический статус. Ошибочно считать, что негативные последствия популярного искусства связаны с использованием индустриальных технологий. Возможно, наиболее серьезный эстетический аргумент против популярного искусства заключается в том, что оно не способно дать подлинного эстетического удовольствия. Но опыт рок-музыки показывает, что она может быть сильной и захватывающей и даже обладать спиритуальной одержимостью. Со времен Аристотеля эстетики часто рассматривали произведение искусства как органи-

ческое целое, настолько совершенно выполненное, что любая попытка манипулировать его частями разрушит это целое. Выявляя фетишированное единство произведения искусства, рэп часто бросает вызов традиционным представлениям о монументальности, универсальности и вечности этих произведений.

Р. Шустерман отвергает мысль о том, что постмодернистская этика вкуса не имеет никакого философского обоснования. Он полагает, что она четко выражена у М. Фуко (в его идеале «эстетик существо-

вания») и других континентальных мыслителей, принадлежащих к ницшеанской традиции. Он подробно останавливается на идеях Р. Рорти, который открыто защищает «эстетическую жизнь» как идеал благой жизни. Шустерман также останавливается на вопросе: «Зачем постмодернистской философии необходима эстетизация этического?»

Прагматическая эстетика Шустермана является значимым вкладом в современное осмысление судьбы искусства.

Список литературы:

1. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006.
2. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998.
3. Очерки эстетики и теории искусства / отв. ред. Н.А. Хренов и А.С. Мигунов. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.
4. Уилбер Кен. Око духа. Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира. М., 2002.
5. Франк С.Л. Сочинения. М., 1990.
6. Хаскинз К. Эстетика прагматизма // Коллаж — 2, социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999.
7. Цуркан А.А. Трагическое в античной и современной западноевропейской литературно-философской традиции: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Воронеж, 2000.
8. Чанышев А.А. Учение А. Шопенгауэра о мире, человеке и основе морали // Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1999-2001.
9. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983.
10. Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1999-2001.
11. Шустерман Ричард. Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012.
12. Эстетика немецких романтиков. М., 1987.

References (transliteration):

1. Bodriyyar, Zh. Simvolicheskiy obmen i smert'. M., 2006.
2. Kassirer E. Izbrannoe. Opyt o cheloveke. M., 1998.
3. Ocherki estetiki i teorii iskusstva / otv. red. N.A. Hrenov i A.S. Migunov. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2013.
4. Uilber Ken. Oko duha. Integral'noe videnie dlya slegka svihnuvshegosya mira. M., 2002.
5. Frank S.L. Sochineniya. M., 1990.
6. Haskinz K. Estetika pragmatizma // Kollazh — 2, social'no-filosofskiy i filosofsko-antropologicheskij al'manah. M., 1999.
7. Curkan A.A. Tragicheskoe v antichnoy i sovremennoy zapadnoevropeyskoy literaturno-filosofskoy tradicii: avtoref. dis. ... d-ra filoz. nauk. Voronezh, 2000.
8. Chanyshev A.A. Uchenie A. Shopengauera o mire, cheloveke i osnove morali // Shopengauer A. Sobr. soch. v 6-ti t. T. 1. M., 1999-2001.
9. Shlegel' Fridrih. Estetika. Filosofiya. Kritika. M., 1983.
10. Shopengauer A. Sobraenie sochineniy: v 6 t. T. 2. M., 1999-2001.
11. Shusterman Richard. Pragmaticheskaya estetika. Zhivaya krasota, pereosmyslenie iskusstva. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2012.
12. Estetika nemeckih romantikov. M., 1987.