

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева»

М. В. Логинова

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

Учебное пособие

Допущено УМО
по классическому университетскому образованию
в качестве учебного пособия для студентов,
обучающихся по направлению 035200
«Изящные искусства»

Соответствует
Федеральному государственному
образовательному стандарту
3-го поколения

Саранск 2013

Рецензенты:

Печко Л.П., доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИХО РАО, действительный член Академии педагогических и социальных наук;

Инюшкин Н.М., доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой изобразительного искусства и культурологии ФГБОУ ВПО «Пензенский государственный педагогический университет им. В.Г. Белинского»;

Бурнаев А.Г., доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой национальной хореографии ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»

Логинова М.В. Философия искусства: учебное пособие / М.В. Логинова; Мордов. гос. ун-т. – Саранск, 2013. – 211 с.

Об авторе: Логинова М.В. – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»

В учебном пособии рассматриваются основные понятия и идеи философии искусства. Анализируется как собственно художественное творчество, так и объясняющие его теоретические концепции. По-новому трактуются соотношения между классической и современной философией искусства, основные категории и принципы неклассического искусства, главные этапы его эволюции, специфика философских проблем искусства XX века.

Предназначено для студентов, магистрантов, аспирантов, изучающих проблемы философии искусства, эстетики, культурологии.

Введение

Философия искусства – часть современного философского знания и вместе с тем особая дисциплина в системе наук об искусстве. Она включает в свое пространство философию, эстетику, психологию, искусствознание. С конца XIX в. и на протяжении всего XX в. западные (европейские и американские) философы постоянно высказывали суждения в адрес классического и современного искусства, выстраивая свои аналогии, конфронтации, реконструкции и модели. Осмысление проблем искусства явилось перспективой для современных отечественных теоретиков, что породило в целом огромный материал, насыщенный интеллектуальными «штурмами» непостижимых тайн художественного творчества.

Процессы интеграции современного искусства с философией, культурологией, социологией, психологией, позволяющие осуществить анализ традиционных и новых проблем на основе междисциплинарного синтеза, привели к существенному обогащению проблемно-тематического поля философии искусства. Настоящее пособие предназначено для углубленного изучения как фундаментальных проблем, так и современных тенденций философии искусства.

Философия искусства – порождение Нового времени, начало которому было положено эпохой Возрождения. В качестве самостоятельной философской дисциплины она возникает еще позже – на рубеже XIX–XX вв. Но и в пределах Нового времени философия искусства делится на два этапа – классический и неклассический.

Задача данного учебного пособия – раскрыть общеполитическое измерение поисков искусства, зачастую парадоксальных, но всегда отражающих существенные сдвиги в миропонимании. Философия и искусство вносят в становящийся континуум идей и представлений свое сознание, попытку упорядочивания взаимовлияний, сохраняя при этом определенное единство и общность фундаментальных мировоззренческих представлений, принципов, черт. При всей вариативности решения проблемы связи философии и искус-

ства главным является поиск человеческих основ бытия. Процесс взаимодействия философии и искусства максимально расширяет культурное пространство и выделяет присущие им специфические смыслы.

В настоящее время продолжается становление философии искусства. Но очевидным отличием ее от искусствоведения является рефлексия над бытийными основаниями искусства. По нашему мнению, в первую очередь нужно сконцентрироваться на проблемах его аксиологических оснований; особой реальности, связанной с произведениями искусства, а также на изучении процессов создания и восприятия произведений искусства как особой формы постижения бытия.

Между тем, в отечественных справочных пособиях, а также в учебниках по философии понятие «философия искусства» отсутствует, в то время как наличествуют «философия религии», «философия права», «философия науки», «философия техники», «философия языка», «философия культуры». Лишь в «Краткой философской энциклопедии» различают эстетику и философию искусства.

Основой данного пособия является авторский курс, который был разработан для студентов Института национальной культуры Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева. Внимание курса сосредоточено в основном на XX в., т. к. именно в это время проблемы искусства приобрели особую актуальность для философии, можно сказать, что оно стало одной из центральных тем философии. Определенную трудность представил отбор тем и персонажей, т. к. философия искусства практически необозрима. Мы постарались отобрать наиболее ключевые, с нашей точки зрения, концепции, наиболее принципиальные для понимания основных тенденций в осмыслении искусства и оказавшие особое влияние на последующую теорию. Особо подчеркнем значение классического наследия в процессе овладения курсом «Философия искусства», т. к. без него невозможно понимание современного искусства. В этом, как нам кажется, состоит главное отличие данного пособия от уже существующих научных исследований на ту же тему.

Философию искусства вообще нельзя считать законченной системой, подлежащей лишь заучиванию и запоминанию. В своем реальном существовании она есть постоянно воспроизводимая в общественном сознании проблема бытия искусства, требующая в каждой новой исторической ситуации нового решения. Философию искусства нельзя изложить в виде теоретически завершенной системы, состоящей из одних лишь общих дефиниций и формул. Если взгляды на искусство отдельного мыслителя еще как-то поддаются систематизации, то философия искусства в целом предстает как история сменяющихся друг друга теорий искусства, находящихся между собой как в отношении преемственности, так и в состоянии взаимной конфронтации.

Иное дело, что сама история должна стать объектом не внешнего пересказа, а столь же теоретически строгого научного анализа, раскрывающего общий смысл возникновения и развития философии искусства, его внутреннюю форму движения. Пособие имеет особую, теоретико-практическую направленность. Его задача – дать слушателям не только некую сумму знаний, но и привить навыки самостоятельного анализа художественных произведений, применяя те подходы и методы, которые представлены в рамках курса. Этой цели служит раздел «Приложение», предлагающий слушателю возможность взглянуть на известные ему художественные произведения с новой точки зрения, самому войти в роль исследователя.

Раздел 1. ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

1.1 Онтология искусства

Культура рассматривается как открытая, функциональная, исторически развивающаяся система (М. С. Каган) [см.: 10]. Это объясняется тем, что жизнеспособность систем обеспечивается получением двоякого рода информации о том, что происходит вовне, в среде, в которой функционирует и развивается данная система, и о собственном ее состоянии. В культуре эти потребности удовлетворяют философия и искусство.

Основные знания о ее среде, природной и социальной, приносит, конечно, наука, однако эта информация обладает существенной ограниченностью – содержащиеся в ней знания фрагментарны и разрозненны и не складываются в целостную, системную картину мира. Способностью выстраивать такую картину обладает философия, тем самым выполняя в культуре роль ее сознания.

Что же касается искусства, то оно и родственно философии в этом отношении, и диаметрально ей противоположно. Родственно – потому что не членит бытие на фрагменты, избирая тот или иной из них своим предметом, но вырабатывает целостное миропонимание; что же касается противоположности философии и искусства, то она проистекает от того, что его непосредственным предметом является не природная и социальная реальность сама по себе, а ее претворение в культуре.

Проблема искусства – одна из сложнейших в истории человечества. В античности искусство как творение рук человеческих противопоставляется природе. Затем, с развитием культуры (собственно, уже в пределах античности), такого противопоставления становится недостаточно. Внутри искусства выделяются ремесло, наука и то, что мы сейчас называем искусством, то есть художественное творчество. Однако уже в Средние века рамки искусства расширяются. Эпоха Возрождения пытается вернуть искусству светский ха-

ракти. Новое время стремится подчинить художественность рациональному. Великие немецкие идеалисты уже не рассматривают искусство отдельно от истины. Наконец, XX в. приходит к тому, что искусство может иметь ценность само по себе, не нуждаясь в своем обосновании через что-то другое, высшее по онтологическому статусу.

Красота – неотъемлемая часть человеческого опыта: она ощутима, осязаема и несомненна. И, тем не менее, в истории философии феномен красоты был исполнен великих парадоксов. До И. Канта (1724–1804) философия красоты всегда сводила эстетический опыт к внешнему принципу. Кант в «Критике способности суждения» (1790) был первым, кто дал ясное и убедительное доказательство автономности искусства. Все прежние философские системы искали принцип искусства внутри сферы теоретического знания или нравственной жизни. Если искусство рассматривалось как плод теоретической деятельности, требовалось, прежде всего, проанализировать логические правила, с которыми согласуется эта деятельность. Однако в этом случае сама логика теряла свою внутреннюю однородность и целостность: она распадалась на отдельные и относительно независимые части. Необходимо было отличить логику воображения от логики рационального и научного мышления. Первую последовательную и основательную попытку построить логику воображения предпринял А. Г. Баумгартен (1714–1762) в своей «Эстетике» (1750). Но даже эта попытка при всей ее безусловной значимости не могла обосновать действительно автономную ценность искусства: ведь логика воображения не могла обрести тот же статус, что и логика чистого интеллекта. Если теория искусства и возможна, то она должна быть «низшей гносеологией», анализом «низшей» части знания, связанной с чувствами. С другой стороны, искусство можно определить как аллегорическое выражение, скрывающее под чувственной формой этический смысл. Но в любом из этих случаев, – как в моральной, так и в теоретической интерпретации, – искусство оказывается лишенным своего собственного, ни от чего другого независимого значения. В иерархии человеческого знания и человеческой жизни

искусство – лишь подготовительная ступень, подчиненное и вспомогательное средство достижения высокой цели.

Рассматриваемая проблема впервые была сформулирована древними греками. Философский «поворот» античности осуществился в связи с осмыслением работы нового человеческого органа – речи, который образован взаимной обращенностью «природы» и «искусства». Оказалось, что природа выводится на свет некоторым искусством, которое сама и порождает. Эта ситуация подлинника, порождаемого подражанием, близка современной философии, но современная философия уже не может выдержать такой тип различения: и подлинник, и подражание оказываются фиктивными.

В философии искусства выявляется тот же самый конфликт между двумя противоречивыми тенденциями, с которыми мы сталкиваемся в философии языка. Это, конечно, не просто историческое совпадение. В обоих случаях конфликт обусловлен одним и тем же глубинным разрывом в нашем толковании реальности. Язык и искусство постоянно балансируют между двумя полюсами – объективным и субъективным. Не существует такой теории языка или теории искусства, которые могли бы забыть или обойти один из этих полюсов, хотя акцентироваться может то один, то другой.

В первом случае язык и искусство подпадают под общую рубрику категории подражания, и их главная функция – миметическая. Язык происходит из подражания звукам, искусство – из подражания внешним вещам. Чтобы достичь высшей красоты, важно не только воспроизвести природу, но отойти, отклониться от нее, ибо «художник должен превосходить образец» (Аристотель).

Из этого же принципа исходят неоклассицисты от итальянцев XVI в. до аббата Ш. Батё (1713–1780), автора книги «Изящные искусства, сведенные к одному принципу» (1747). Искусство не должно воспроизводить природу в общем и безличном виде: оно воспроизводит прекрасную природу.

Общая теория подражания занимала прочные позиции до начала XVIII в. Ж. Ж. Руссо (1712–1778) отбросил целиком всю классическую и неоклас-

сическую традицию в теории искусства. Для него искусство – это не описание или воспроизведение эмпирического мира, а выражение эмоций и страстей. Принцип подражания, господствовавший на протяжении столетий, отныне уступил место новой концепции и новому идеалу – идеалу «характера искусства». В Германии примером Руссо следовали И. Г. Гердер (1744–1803) и И. В. Гете (1749–1832). Вся теория прекрасного обрела новую форму. Красота, в традиционном смысле слова, – отнюдь не единственная цель искусства: фактически это лишь вторичная и производная его черта. «Характерное искусство и есть единственно подлинное искусство. Если его творения порождены искренним, глубоким, цельным, самобытным чувством, если оно живет, не заботясь ни о чем, ему чуждом, более того, не ведая о нем, – неважно, родилось ли оно из первобытной суровости или изощренной утонченности, – оно всегда останется живым и цельным» [6, с. 13].

Руссо и Гете определили новый этап развития искусства. Характерное искусство одержало победу над подражательным. Однако чтобы понять это характерное искусство, необходимо избежать его односторонней интерпретации. Одного подчеркивания эмоциональной стороны произведения искусства еще недостаточно. Верно, что всякое характерное или выразительное искусство – это спонтанный поток сильных чувств. И все же это не весь смысл, который Гете вкладывал в понятие «характерное искусство». Искусство, действительно, выразительно, но оно не может быть выразительным, не создавая формы. Процесс формообразования осуществляется в чувственном материале.

Основы греческого мышления были забыты, и на этом забвении покоятся новоевропейские представления о подражании природе, в то время как это отношение онтологическое. Подобно всем другим символическим формам, искусство не есть всего лишь воспроизведение готовой, данной реальности. Это один из путей, ведущих к объективной точке зрения на вещи и человеческую жизнь, это не подражание реальности, а ее открытие. В произведении художника возможности реализуются – выходят наружу и обретают

определенную форму. Раскрытие неисчерпаемости вещей – одно из величайших преимуществ и одна из чарующих сил искусства.

Фундаментальные качественные особенности отличают искусство XX в. от предшествующих эпох. И, пожалуй, одна из важнейших – резкое увеличение практических и теоретических проблем, связанных с социальным бытием искусства. Практика показывает, что тенденция к универсальному охвату бытия искусства реализует себя в двух направлениях. С одной стороны, идет расширение традиционной эстетики, а с другой – определенная трансформация самого понимания искусства, связанная с действительным постижением того факта, что оно одновременно является частью культуры и обладает самостоятельностью.

Совсем неслучайно исследователи социального бытия искусства заговорили о философии искусства. Отчасти это возрождение старых традиций, которые не следует терять, но скорее – попытка найти адекватный современной ситуации способ исследования искусства, который равно учитывал бы и общественные и художественные характеристики. Признание того, что искусство есть феномен культуры, ставит перед нами задачу постижения его как целостного мира во всем многообразии внутренних и внешних моментов.

Отметим в этой связи отдельные моменты, характерные для такого подхода. Прежде всего, это понимание искусства как особого мира, целостной системы во всем богатстве ее смысловых характеристик. В качестве основы выступают специфические параметры искусства как такового, его онтологическая природа, включающая сложную диалектику материального и идеального, чувственного и рационального, субъективного и объективного в пространстве культуры. Мир искусства мыслится в качестве объективного мира значений, идей, моделей переживания.

Когда искусство изучается «извне», оно берется как художественная жизнь общества, практическое бытие искусства, его функционирование в обществе. При рассмотрении искусства «изнутри» оно выступает как субъектно-творческое отношение человека к окружающему миру. И это решающе

важно, ибо проблема культуры во всем своем объеме возникает как раз там, где общественная жизнь высвечивается с точки зрения бытия человеческих ценностей, их постоянного воссоздания в живой человеческой практике.

Искусство не абстрагирует объект по отношению к нему субъекта, не разграничивает внешний и внутренний мир, материальный и духовный – т. е., в конечном счете, природный и культурный. «Объектив» искусства направлен на саму культуру, а природа отражается в нем постольку, поскольку она отражена и преломлена в культуре. Достаточно сравнить пейзажную живопись разных эпох, начиная с XVII в. по XX в., чтобы наглядно увидеть, как предстает в ней не природа сама по себе, а культурная модель природы, то более близкая к своему объективному прообразу, то более далекая от него. Искусство становится своего рода зеркалом, в которое культура смотрится, познавая в нем себя и отражаемый ею мир.

Что нужно видеть в этом зеркале? Разумеется, не точную фиксацию того, что в ней содержится, – такое иллюзорное ее удвоение было бы просто бессмысленным, – но отражение самой своей сути, того, что выражает ее своеобразие, ее отличие от других культур, ее неповторимое лицо – примерно так же, как личность хочет видеть в портрете разгадку тайны своей уникальности и неповторимости. А тайна эта есть не что иное, как целостность.

Гете предостерегал художника от «простого подражания природе». «Подражатель лишь удваивает объект подражания без того, чтобы что-либо к нему прибавить или же повести нас дальше». Простое подражание – лишь преддверие искусства. Художник идет дальше; от одного индивида он переходит к другим, изучает вариации, «так что в конце концов перед нами очутится уже не существо, а понятие о существе... Благодаря этой операции, несомненно возникает канон – образцовый, ценный для науки, но не удовлетворяющий душу» [6, с. 233, 234].

Подлинное искусство, считает Гете, возникает тогда, когда художник пустится в обратный путь. Художник «хочет снова наслаждаться прежней склонностью, которую питал к индивидууму, однако, к былой ограниченно-

сти и не желая в то же время упустить все значительное, что возвышает наш дух. Что бы произошло с ним, в таком состоянии, если бы ему на помощь не пришла красота и не разрешила сего задания?.. Прекрасное произведение искусства прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то подобие индивидуума» [6, с. 235–236].

Итак, искусство проходит путь от единичного к общему и от общего к «подобию» единичного, к особенному – именно эта категория выступает в качестве посредника между двумя полярностями: жизнью и ее абстрактным отражением. Гете-теоретик требует от художника, чтобы особенное рождалось не как нечто созданное для воплощения понятия, а одновременно с ним, без какого-либо размышления.

Многие философы считали, что специфической особенностью художественного обобщения является воплощение общего в единичном. Истоки такого взгляда находим у Аристотеля, который говорил о том, что искусство – это совмещение общего и единичного. Поскольку искусство есть часть культуры, постольку изменение их взаимоотношений должно определяться историческими трансформациями культуры как целого, в котором существует и движется искусство.

При таком подходе проблема искусства раскрывается как движение художественных смыслов эпохи, выражающих ее жизненные, духовно-практические характеристики; по-новому также может быть поставлен вопрос о художественной идее, понимаемой как наполненность произведения искусства жизненным ценностно-смысловым содержанием. Да и другие категории искусства (художественное произведение, его система и структура, художественный образ и т. д.) предстают в ином виде потому, что понимаются не в качестве обособленных единичностей, а как моменты универсальной целостности, обладающей всей полнотой внутренних закономерностей.

1.2 Репрезентация в искусстве

Классическую философию называют «философией репрезентации». Данная характеристика ярко проявляет себя и в теории искусства. Ее высшим воплощением стала знаменитая формула Ф. В. Й. Шеллинга (1775–1854): произведение искусства – это универсум в миниатюре. Г. В. Ф. Гегель (1770–1831) считал, что подлинное, свободное от внешних целей искусство «вступает в один круг с религией и философией и является... одним из способов осознания и выражения истин духа». С точки зрения немецкой классической философии, искусство освобождает истинное содержание явлений от обманчивой видимости мира и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Произведение искусства, согласно Гегелю, достойно называться таковым лишь в той степени, в какой оно порождено человеческим духом. Потребность в искусстве проистекает из стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир, представив его как предмет, в котором человек узнает собственное «я».

Как преодоление чуждого, искусство делает чувственную реальность продолжением внутреннего мира, т. е. человек лишает внешний мир его «неподатливой чуждости». Таким образом, искусство репрезентирует как внутренний, так и внешний мир, являясь, с одной стороны – формой опредмечивания внутреннего мира, а с другой – формой духовного освоения внешнего мира.

Однако Гегель вполне осознавал утопический характер этой «всеобъемлющей репрезентации». Он подчеркивал, что лишь определенная степень истины может найти воплощение в форме художественного произведения. Область «классического» единства чувственного и идеального Гегель ограничивает искусством Древней Греции, в котором истина стала синонимом облеченной в чувственную форму, «телесной» и в той же степени «духовной» красоты. Уделяя большое внимание неклассическим способам формообразования в символическом и романтическом искусстве, Гегель заложил основы неклассической философии искусства.

В классической теории за искусством всегда скрывается человек, оно репрезентирует его чувства, идеи, особенности мировоззрения, которые в дальнейшем приходится расшифровывать искусствоведам. В классической традиции стиль рассматривается как определенный способ мышления, говорящий о личности или об эпохе больше, чем «содержание» этого мышления. Стиль, таким образом, определяется как форма самосознания культуры.

Это было подмечено еще в XVIII в. в ходе известного спора немецких просветителей вокруг скульптурной группы «Лаокоон». Почему гибнущий в змеиных кольцах вместе с сыновьями Лаокоон издает не безумный крик, а приглушенный стон? По мнению И. И. Винкельмана (1717–1768), причина этого кроется в национальном характере древних греков, их стоическом спокойствии. Г. Э. Лессинг (1729–1781), возражая Винкельману, писал, что дело не в характере народа, а в особенностях изобразительного искусства. Художник передает в своем произведении не всю полноту жизни, а лишь некий «плодотворный момент», настраивающий человека определенным образом. Плодотворно то, что остается свободное поле для воображения; чем больше работает наша мысль, тем свободнее воображение. То, что Лессинг отметил относительно скульптуры, оказалось характерным для искусства вообще. Недоговоренность, нарочитая неполнота образа – специфические приемы современного искусства.

Г. Вельфлин (1864–1945) понимал стиль как выражение сильного чувства телесного бытия определенного рода, поэтому в «формальных» признаках стиля он искал формы телесного бытия человека той или иной эпохи, определенную манеру держаться и двигаться.

Э. Панофский (1892–1968) видел задачу искусствоведа в выявлении бессознательно угаданной художником и воплощенной в искусстве «единой точки зрения нации, эпохи, класса», для реконструкции которой необходима «синтетическая интуиция, обусловленная личной психологией». Отказ от категории стиля в современном искусствознании, замена этой категории только на первый взгляд близкими понятиями кода, коннотации, идеологии и т. д.

свидетельствуют о кризисе классической репрезентации, недоверии к любым «целостным картинам мира».

Чрезвычайно важной для проблемы репрезентации, демонстрирующей сам процесс перехода от ее классического понимания к современному, является работа М. Хайдеггера (1889–1976) «Исток художественного творения». В одном из эпизодов он описывает крестьянские башмаки, какими они изображены на картине В. Ван Гога (1853–1890). Эта работа Ван Гога символизирует целый мир тяжелого крестьянского труда, в «истоптанном нутре» этих башмаков видится вся жизнь крестьянки со всеми невзгодами и надеждами. Но пока мы видим на картине просто стоящие перед нами, пустые, остающиеся без употребления башмаки, на еще не ведом смысл этого «художественного творения»: «Из темных истоптанных башмаков неподвижно глядит на нас упорный труд тяжело ступавших во время работы в поле ног. Тяжесть и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий ветер. На этой коже осталась сытая сырость почвы. Одиночество забилося под подошвы этих башмаков. Немотствующий зов земли отдается в этих башмаках – земли, щедро дарящей зрелость зерна, земли с необъяснимой самоотверженностью ее залежных полей в глухое зимнее время. Тревожная забота о будущем хлебе насущном сквозит в этих башмаках, забота, не знающая жалоб, и радость, не имеющая слов, когда пережиты тяжелые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти» [16, с. 77]. Репрезентация истины в художественном творении, по Хайдеггеру, превосходит любую чувственную реальность, поскольку «сущее вступает в несокрытость своего бытия». В творении речь не идет о воспроизведении отдельной черты предмета, а о воспроизведении «всеобщей сущности вещей».

Хайдеггер подкрепляет свою мысль примером из архитектуры. Древнегреческий храм, согласно его мнению, «ничего не отображает», и в то же время он «слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей», «влады-

чественный простор» которых есть «мир народа в его историческом совершении». Этот храм можно сравнить с направленным в темноту мощным прожектором, впервые делающим окружающий мир «реальным» и зримым. Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. Выходит, что произведение искусства не столько репрезентирует окружающий мир, как бы «конденсируя» его существенные свойства (как полагала классическая философия искусства), сколько делает реальным этот мир.

Хайдеггер приводит слова А. Дюрера (1471–1528) о том, что искусство таится в природе, и кто сумеет вырвать его оттуда, тот и будет им обладать. Но искусство становится очевидным и явным в природе лишь благодаря творению. Искусство есть творение и совершение истины. «Истина как просветление и затворение сущего совершается, будучи слагаема поэтически. Все искусство – дающее пребывать истине сущего как такового – в своем существе есть поэзия. Сущность искусства, внутри которой покоится художественное творение и покоится художник, есть творящая истина, полагающаяся вовнутрь творения. Поэтическая сущность такова, что искусство раскидывает посреди сущего открытое место, и в этой открытости все является совсем иным, необычным» [16, с. 102].

Искусство – удивительный феномен, произведения искусства подобны скрепам, организующим и соединяющим жизнь. Все, описанное в «Илиаде» и «Одиссее», в античное время считалось реальными событиями, многое в жизни греков понималось и освещалось в связи с ними. Такое же влияние оказывает и современное искусство: мы, даже не осознавая этого, придаем своей жизни целостность, подстраивая ее под искусство, делая ее произведением. Может быть, искусство является целью жизни, но не как совокупность произведений, а как некая незримая организующая целостность, как перво-творчество.

М. Пруст (1871–1927) писал: «Только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя, узнать, как другой видит вселенную; она – совсем иная

и не схожа с нашей, пейзажи этой вселенной будут нам столь же неведомы, что и ландшафты Луны. Благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть только один-единственный, наш собственный мир, видим мир множественный. Сколько существует самобытных художников, столько и миров открыто нашему взору» [8, с. 67].

Тексты Хайдеггера оставляют большой простор для различных интерпретаций. Для нас важно подчеркнуть, что постмодернисты, опираясь на работы немецкого философа, попытались разорвать цепочку его рассуждений (искусство – субъект – окружающий мир) и отказаться от репрезентации. Отказ от репрезентации означает признание принципиальной «одномерности» человека, невозможности творческого взаимодействия множества составляющих его систем.

Отметим, что в теории постмодернизма термин «репрезентация» употребляется в двух значениях – не только в «отрицательном», но и в «положительном». Ведь если выход к реальности, согласно постмодернистскому учению, невозможен, то тогда все есть репрезентация. Ж. Деррида (1930–2004) считает, что значение неразрывно связано с выражением. Философ исходит из тотального господства языковых структур, определяющих наше мировосприятие, превращающих мир в его копию или симулякр – репрезентацию. Это «положительное» значение термина «репрезентация» в том смысле, что оно соответствует магистральной линии постмодернизма.

Р. Краусс (р. 1941) исследует значение этого термина на примере кубистических коллажей [см.: 12], называя коллажи П. Пикассо (1881–1973) первыми систематическими исследованиями знаковой репрезентации в изобразительном искусстве. Знак – это «заместитель, подмена предмета», он существует и действует в отрыве от предмета, к которому отсылает. Вся область репрезентации основана на отсутствии, отсутствие есть главнейшее условие репрезентативной функции знака. Именно это и является основной темой работ синтетического кубизма Пикассо. На первый взгляд, в коллажах мы имеем дело с настоящим культом плоскости, поверхности картины, ее фона. На

самом деле именно фон в коллаже скрыт и расщеплен. Из предмета восприятия он превращается в предмет описания, репрезентации. Коллажный элемент скрывает от глаз одно поле, чтобы предъявить изображение, представляющее другое, новое поле, но предъявить его как «изображение – поверхность, являющуюся образом уничтоженной поверхности». Коллаж противостоит классическому стремлению к полноте восприятия и непосредственному присутствию. Поскольку значение знака никогда не бывает абсолютным, один и тот же коллажный элемент может обозначать различные вещи: например, клочок бумаги – прозрачность и непрозрачность, открытость и закрытость и т.д. в зависимости от контекста.

Второе, «отрицательное» значение термина репрезентации связано с верой постмодернистов во всемогущество языка. Любая репрезентация определяется ее способами. Означающее определяет означаемое, которое само в конечном счете оказывается означающим другого означаемого. Следовательно, можно говорить о кризисе репрезентации современного искусства, когда само понятие репрезентации оказывается принадлежностью классической картины мира. Отсюда недоверие современной критики к «универсальной» проблематике, самой возможности перекидывать мостики между искусством и другими областями человеческой деятельности.

Искусство в этом контексте воспринимается либо как «продолжение реальности», ломающее все семантические связи (означающее и означающее), либо как порождение некоей внеприродной «системы» (например, «письмо» Ж. Деррида), порождающей и искусство, и самого субъекта. В обоих случаях мы имеем дело с однолинейной системой, не нуждающейся в субъекте и ничем ему не обязанной. Кризис репрезентации, в конечном счете, оказывается кризисом субъекта.

Проблема репрезентации тесно связана с категориями «пространство» и «время». С позиций философии искусства они понимаются как измерения объективной реальности, которые выявляются в тесном единстве с мировоззренческими характеристиками эпохи, ее художественным сознанием, грани-

цами и возможностями художественного воображения, формами распространения искусства.

1.3 Категория пространства

Возникновение классической истории искусства принято датировать концом XIX столетия. Она стремилась подвергнуть свой предмет методам «строгого научного» анализа. В это время и встал вопрос об основных категориях искусства – пространстве и времени.

Пространство – это характеристика мира, где события имеют место одно рядом с другим. Истоки пространственной модели искусства следует искать в «Эстетике» Гегеля. Само сведение в живописи трех измерений к двум (т. е. к плоскости) рассматривается Гегелем как свидетельство процесса одухотворения, который «не оставляет в силе полноту внешнего, а ограничивает ее». Объективное, ставшее предметом изображения, перестает быть, по Гегелю, целостным, действительно природным бытием, являясь отражением духа, в котором он обнаруживает свою духовность лишь в такой мере, чтобы «устранить реальное бытие и превратить его в простую видимость в духовном и для духовного». Главным выразительным средством живописи является свет – противоположность тяжелой материи.

У О. Шпенглера (1880–1936) категория пространства разрабатывается в работе «Закат Европы». Пространство становится символом западной (фаустовской) духовности, преодолевающей все материальные преграды. Однако только фаустовской душе, отмечает Шпенглер, мог понадобиться стиль, рвущийся сквозь стены в безграничное мировое пространство. Напротив, античное (аполлоническое) искусство философ считает беспространственным. Все его виды имели своей целью изображение «чисто вещественного, бездушного тела» [16, с. 395]. Даже цвета Шпенглер делит на пространственные (духовные) и предметные (чувственные). Так, например, синий и зеленый – краски неба, моря, равнины, теней южного полудня, вечера, отдаленных гор, «атмосферические», а не предметные краски. Желтый и красный, напротив,

есть цвета материи, близости, переднего плана [18, с. 420–421]. Таким образом, Шпенглер строит свою концепцию пространства по образцу собственной концепции времени, понимая последнее как имматериальную стихию, в которой гибнет все телесное, замкнутое в своих границах, неподвижное и косное.

Известно, что создатель «формальной методологии» искусства Г. Вельфлин призывал искусствоведов учитывать эволюцию различных типов видения. «Каждый художник находит определенные оптические возможности, с которыми он связан. В каждую данную эпоху возможно не все. Видение имеет свою историю, и обнаружение этих оптических слоев нужно рассматривать как задачу истории искусства» [3, с. 12]. В другом месте он отмечал, что «видимое кристаллизуется для глаза в определенных формах». Но в каждой новой форме кристаллизации раскрывается новая сторона содержания мира.

В 1910-20-е гг. собственную концепцию пространства, во многом опираясь на работы представителей философии жизни, сформулировал А. Г. Габричевский (1891–1968). В ее основе – противоборство двух моделей пространства (динамического и статического). Динамическое пространство Габричевского – предполагает полное взаимопроникновение предмета и среды, содержания и процесса. Верный традициям философии жизни, Габричевский сравнивает «ориентацию в динамическом пространстве с пространственной ориентацией насекомых, не знающей разделения объекта и субъекта. Динамическое пространство есть формообразующее пространство» [5, с. 161–162]. Это сплошной «поток возникающих и вновь растворяющихся форм во всеобщей стихии форм». Все материальные тела – не более, чем «сгустки» этой первостихии, они «вторичны, как и любая застывшая, независимая от всеобщей игры превращений форма» [5, с. 156–157]. Творческий акт – основа бытия, основа всего объективного; творящий субъект, символ этого динамического пространства становится подобием Божества, присутствующего в каждой части своего творения. Однако этот поток всеобщей безличной субъек-

тивности не знает отдельной личности. Критикуя Вельфлина, Габричевский отмечает, что неправильно противопоставлять тактильность Ренессанса оптической барокко [5, с. 154]. Динамическое пространство не обязательно носит оптический характер. В этой связи действительно принципиальным моментом представляется то, что динамическое пространство пронизывают энергетические векторы, что в нем господствуют деформирующие перспективы двигательные импульсы (например, у футуристов).

Статическое пространство в свою очередь основано на принципе индивидуализации как первичной реальности. Трехмерное, устойчивое, осязаемое «Я» здесь является критерием всех оценок, а мир – совокупностью устойчивых, трехмерных тел. Пространство понимается в данном случае как нейтральная пустота, в которой размещены тела. Габричевский, впрочем, не считает статическое пространство антихудожественным. Искусство стремится к некоторому синтетическому типу пространства.

В отечественной науке важные выводы относительно геометрического построения пространства сформулировал академик Б. В. Раушенбах (1915–2001). В ряде работ он, обобщая экспериментальные данные, показал несостоятельность некоторых выводов относительно восприятия [см.: 15]. Ученый опровергает мнение, согласно которому развитие пространственных построений от древности до эпохи Ренессанса характеризовалось возрастающим совершенствованием человеческого восприятия и обретением «единственно верного решения». Академик обосновывает равноправие многочисленных методов передачи пространственности. Фактически любая картина эпохи есть «не точная передача зрительского восприятия», а знаковая система, зависящая от определенного культурного контекста.

М. Мерло-Понти (1908–1961) рассматривает проблему телесной пространственности [см.: 13]. Понятия пространственности и временности все чаще привлекаются для характеристики человека. Например, человеческую индивидуальность предлагается рассматривать как пространственную смыслообразующую развертку, в то время как личность – как такую развертку

«я», которая осуществляется во времени. Телесное бытие характеризуется иным видом своего единства, нежели чем единство других вещей. Тело совсем иначе заполняет пространство, чем заполняют его другие вещи. Оно само создает свое пространство, а не помещается в уже готовое, оно создает свое пространство в движениях, где осуществляется человеческая воля, оно запускается всей ситуацией, является акцией, а не реакцией на отдельный предмет. Способность к разворачиванию движений позволяет говорить, что телесное пространство – это не «помещенное в нечто», а «средство для». Всякий, кто когда-нибудь стоял в музее перед скульптурой, мог бы отметить, что он сам, своей персональной телесностью совсем иначе занимает место в пространстве, нежели скульптура. Телесное пространство есть развивающееся пространство, где через движения происходит полагание смыслов. Мерло-Понти пишет, что внешнее пространство само по себе никак не может обосновать это полагание. Телесное пространство пронизано «заботами», оно неоднородно с универсальным пространством. Приведем пример из романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: «Свой рост и положение в постели Лара ощущала сейчас двумя точками – выступом левого плеча и большим пальцем правой ноги. Это были плечо и нога, а все остальное – более или менее она сама, ее душа или сущность, стройно вложенная в очертания и отзывчиво рвущаяся в будущее». Телесность – это человеческая устроенность как целостность.

Возможность человека развивать телесное пространство для своего существования приводит к тому, что в телесном опыте люди сталкиваются с некоторым множеством присущих им тел. Р. Барт (1915–1980) отмечал, что анатомическое тело и тело эротическое рождаются в результате разных номинаций. Собственное тело выступает первичной моделью, сообщающей идею владения и обладания, в отношении к нему для человека раскрывается отношение собственности.

Интересно то, что тело сравнивают с произведением искусства. Наш взгляд на мир выполняет функции, подобные функции трости слепого чело-

века. Трость «опрашивает» местность. Можно сказать, что живопись – это искусственная «местность», где художник задает тип видения, тем самым он меняет наш взгляд, а значит, и телесность видения. Взгляд получает впечатления в соответствии с тем способом, по которому он опрашивает местность, т.е. картину, то блуждая, то задерживаясь, как писал Мерло-Понти. Через взгляд люди, любящие разную живопись, имеют разные стили видения, разные способы использования собственного тела, тем самым разные типы телесности. Общеизвестна притягательность человеческого тела для художников всех школ и направлений. Еще Спиноза отмечал, что устройство человеческого тела по своей художественности далеко превосходит то, что создано искусством. Сравнение телесности с производением искусства надо понимать не только в том плане, что тело задает стандарт красоты («золотое сечение»). Дело не в общепринятых эстетических свойствах этого предмета, а в однородности сущности и существования, идеи и воплощения, каких может достигать человек.

Положения современной теории пространства развивает Э. Панофский [см.: 14]. Он полагает, что классическое античное искусство было искусством чистой телесности, которое в качестве художественной действительности признавало не простое видимое, а осязаемое. В таком случае пространство воспринимается как то, что остается в промежутке между телами. Но Панофский обратил внимание не только на дискретность античного пространства, но и на его неизмеримость. Конечно, античность знала, что удаляясь предметы уменьшаются в размерах, ей были знакомы отдельные элементы линейной перспективы, но единого закона, точно определяющего степень этих сокращений, она не выработала. Величины, в основном, уменьшаются в глубину, но эти уменьшения, подчеркивает Панофский, отнюдь не постоянны. Философ считает, что в античности не было единой сетки координат, которую можно было бы накинуть на пространство, точно определив местоположение предмета. Только в Средние века мир впервые как в философии, так и в искусстве стал пониматься как континуум, хотя по-прежнему неизмеримый и

нерациональный. Отсюда – единство фигуры и фона, плоскостность в средневековой миниатюре или фреске. Объединив средневековую гомогенную плоскость с античным «глубоким» пространством, Возрождение впервые приходит к концепции непрерывного и бесконечного пространства. Картина снова стала «окном». Но это «окно» перестало быть тем, чем оно было до того, как его «закрывали».

Модернистское понимание пространства заключается в том, что оно перестает быть иллюзией трехмерной реальности. Живописное пространство теряет свое «внутреннее», превращаясь во «внешнее». Из этого пространства, в котором он сам находится, зритель уже не может «сбежать» во «внутреннее» пространство картины. З. Гидион в книге «Пространство, время, архитектура» отмечает взаимное проникновение внутреннего и внешнего пространства в современной архитектуре. Он считает, например, что большие оконные проемы и стеклянные панели позволяют включить участки наружного пространства в общую архитектурную композицию, которая уже не ограничивается стенами, как в прошлом, но дает иллюзию непрерывного пространства в движении [7, с. 286–287].

Постмодернизм позаимствовал у модернизма идею недифференцированного целого. Р. Барт отмечает, что символическое пространство занято единственным объектом, который и придает этому пространству нераздельность. Философ пишет: «Антитеза внутреннего и внешнего здесь уничтожена, нутро – опустошено, цепочка перекликающихся тел – разорвана, а любовная сделка нарушена» [2, с. 125]. Пространство постмодернизма не принадлежит ни виртуальному пространству искусства, ни реальному пространству обыденной жизни, это – деконструкция того и другого. В этом смысле постмодернистское пространство является интерпретацией пространства модернизма.

1.4 Проблема времени

Время – форма бытия материи, выражающая длительность ее существования, последовательность смены состояний в изменении и развитии всего

существующего. К проблеме времени всегда было приковано внимание философов и естествоиспытателей. Благодаря развитию науки, ученые выявили всеобщие свойства времени, к которым относятся объективность; неразрывная связь с материей и пространством; длительность, выражающая последовательность существования и смены состояний тел. Отметим, что развитие представлений о времени было связано с общим философским контекстом.

Отвечая на вопрос о времени, Аристотель (384–322 до н. э.) говорил, что его или вовсе не существует, или оно «едва существует». Прошлое было, его уже нет. Будущее, даже если оно будет, не существует сейчас. Настоящее так расколото на то, что отпадает в прошлое, и то, что пока не наступило, что само по себе «теперь» похоже на точку. Подобно точке, она не занимает места и опознается только как граница. Границы также как таковой нет, вся граница принадлежит или одному, или другому.

Известный отечественный искусствовед Б. Р. Виппер (1888–1967) пришел к выводу, что на основе средневекового мировоззрения возникло новое понимание времени как «ритмического и эмоционального потока» в становлении образа [см.: 4]. Первые признаки нового представления о времени Виппер видит уже у Плотина (205–270), определяющего время как «жизнь души», «духовную энергию». Дальнейшее развитие понятия времени Виппер связывает с концепцией «внутреннего человека» Августина (354–430). Как у Аристотеля, у Августина время понимается по изменению души: время есть душа изменяющаяся, вне которой никакого изменения времени нет [см.: 1, гл. 11]. В контексте этой философии Виппер рассматривает не только идею становления в готической архитектуре, но и приемы композиции в средневековом изобразительном искусстве, где пространство понимается через время как «некий одномерный поток».

В понимании сути проблемы времени при первом приближении выделяются два аспекта: во-первых, время – как говорит сама этимология слова – вращение и возвращение. Во-вторых, время – это всегда «другое», т. е. как раз преодоление возвращения.

Циклическая модель времени является самой древней и жизнестойкой в истории культуры наряду с энтропийной и эсхатологической концепцией времени. Ранние формы исторического мышления, родившись из мифологической системы представлений, не могли быть свободными от идеи цикличности. Однако с расцветом христианской эсхатологии круговое время мифа развернулось в стрелу времени, и пришло понимание необратимости поступка и события. Связь временной необратимости с возрастанием энтропии была обоснована наукой в конце XIX в. Мы не можем оказаться «во вчера» потому, что в мире за этот период произошли необратимые изменения, общее количество энтропии возросло. Можно сказать, что мировая линия событий в физическом мире представляет собой не прямой луч от менее энтропийного состояния к более энтропийному, а кривую, где при общей тенденции к возрастанию энтропии имеют место отрезки, на протяжении которых энтропия понижается. Эсхатологическая модель времени и истории разработана ранними христианскими авторами и, прежде всего, Блаженным Августином. История, по Августину, есть противоборство двух миров: государства земного и Государства Божьего. Участь первого – разрушение, участь второго – созидание. Завязка исторической драмы – первородный грех, ее кульминация – Страсти Христовы, а развязка и цель – Второе Пришествие и Страшный Суд. В соответствии с этим прошлое и будущее, начало и конец в средневековом представлении об истории меняются местами. Циклическая модель времени имеет свою специфику: в ней не «работает» постулат необратимости времени; она не противопоставляет реальность и текст, высказывание о действии – самому действию, часть – целому.

Эпохой победы пространства над временем считается эпоха Возрождения. Картину этого периода сравнивали с фотографией, которая как бы останавливает время, передавая только одно «остановившееся» мгновение. И.-И. Винкельман (1717–1768) также демонстрирует идеалистический подход к проблеме времени, когда говорит, что произведение искусства должно вос-

приниматься мгновенно и без усилий, т. е. минуя время как ненужного, материального посредника.

«Возникновение» проблемы времени в начале XX столетия было связано с проблемой субъекта в философии и искусстве. Время олицетворяло человеческое начало, динамику внутреннего мира. Философия жизни придавала категории «время» особое значение, сделав временное синонимом духовного. Одновременно закладывались основы неклассической философии и искусства: аполлоническое противопоставлялось дионисийскому, вчувствование – абстракции и т. д.

Ярким выразителем этого умонастроения был О. Шпенглер, сделавший категорию времени центральной в своей культурологической теории, оказавшей влияние на модернистскую теорию искусства. Шпенглер считал время достоянием «поздней культуры». Временное или внутреннее, фаустовское время противостоит внешнему, аполлоновскому, телесному. В первом томе «Заката Европы» он пишет: «Слово «время» апеллирует всегда к чему-то в высшей степени личному, к тому, что уже было охарактеризовано нами как собственное, поскольку оно с внутренней достоверностью ощущается по контрасту с чем-то чужим, которое теснит отдельное существо натиском впечатлений чувственной жизни» [18, с. 277]. Время, по Шпенглеру, неделимо, неизмеримо и, в конечном счете, непознаваемо. Этим оно кардинально отличается от пространства.

Фаустовское мировосприятие порождено чувством времени, логикой становления, и здесь Шпенглер вводит важное, в том числе и для искусствоведения, понятие направления, вектора времени, судьбы. В фаустовской идее необратимого времени-судьбы открывается мировая тоска души. Высшим воплощением данной культуры является «историческое» и «биографическое» искусство портрета. Сама категория живописности, «импрессионистическая» техника, позволяющая увидеть становление образа, согласно теории Шпенглера, приближает живопись к временным искусствам. Концепция Шпенглера, согласно которой время – это иррациональная стихия, символизирующая

многообразие и непознаваемость жизни, оказала влияние как на «формалистическое» пространство-время модернизма, так и на постмодернистский культ времени в работах Ж. Делеза и Ж. Деррида.

А. Бергсон (1859–1941) был современником зарождения символизма, кубизма, дадаизма, футуризма, сюрреализма, абстракционизма. Однако личному вкусу создателя философского интуитивизма импонировали не модернисты, а классические художники и композиторы. Один из видных французских эстетиков Ш. Лало (1877–1953) даже упрекал Бергсона за то, что современное искусство прошло мимо его внимания. Особое положение учения Бергсона заключается в том, что он предвосхитил практику модернистов, ориентируя их поиски в иррациональной сфере духа. Бергсон формировал у деятелей культуры особые воззрения на сущность человека, мира, на природу творчества. Сам философ отрицал влияние интуитивизма на искусство модернизма. Причем дело здесь не столько в личной скромности Бергсона, сколько в самом принципе понимания художественного творчества, исключаящую всякую возможность «внешнего» влияния на художника.

Учение об интуиции, снискавшее французскому мыслителю всемирную известность, не было отправным пунктом его философствования. К этому учению он пришел лишь тогда, когда пытался истолковать философское значение времени. Бергсон полагал, что мир внешних вещей – это мир пространства, лишенный длительности, тогда как внутренний мир – это сама длительность, противоположная пространству. Время, которым оперируют естественные науки, является образом пространства – оно однородно, делимо, адекватно выразимо в математических формулах, статично и представляет собой чистое количество. Длительность же разнородна, нераздельна, неизмерима и невыразима; она представляет собой чистое качество, непрерывное становление нового.

Именно сознанию дано непосредственно «уловить» незавершенную текучесть времени. Длительность означает, что я живу настоящим с памятью о прошлом и в предвосхищении будущего. Вне сознания прошлого нет, а бу-

дущее не настанет. Количественная неразличимость моментов чужда сознанию, для которого миг может длиться вечно. В протяженном потоке сознания моменты времени взаимопроницаемы.

Поставив в центре своей доктрины учение о длительности, которая выступает сначала как движение сознания, «конкретное время», а затем как сущность бытия, как сама жизнь, Бергсон заявил себя приверженцем философии жизни, представленной именами А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, В. Дильтея. В традициях этой философии – недоверие к науке и разуму, которые якобы не могут схватить истинную природу жизни.

Бергсон утверждал, что интеллект непригоден для познания конкретного времени, длительности, жизни, поскольку он не в силах определить время. По мнению философа, всякое движение разлагается нашим сознанием на отдельные моменты, как это делается в кинематографе. Наш интеллект «убивает» движение, превращая его в последовательные состояния неподвижности. Интеллектуальная интерпретация движения, по Бергсону, заключается в том, что, вместо того чтобы слиться с внутренним становлением вещей, мы получаем с проходящей реальности мгновенные отпечатки, фиксирующие в сущности не движение, а моменты покоя.

Однако, согласно Бергсону, интеллектуальное познание искажает истинную природу не только движения. Наше восприятие реальности ограничено теми сторонами вещей, которые являются объектами нашего возможного действия на них, выполняемого в интересах удовлетворения жизненных потребностей. В описании Бергсона интеллект слишком утилитарен и подчинен интересам практической деятельности. Философ считает, что истинное познание состоит в незаинтересованном созерцании, лишенном практического значения. В противовес интеллекту инструментом подлинного знания является интуиция.

Бергсон признавал, что случаи философского интуирования чрезвычайно редки, т. к. интуиция – не эмоция. Цель интуитивной философии в том, что она является «умозрением, т. е. видением». Поэтому в поисках аргумен-

тации Бергсон обращается к искусству. Именно художники, являются непре-
менными обладателями способности к интуитивному созерцанию, а искусст-
во – сфера наиболее широкого применения интуиции. Таким образом, фило-
софия Бергсона превращается здесь в философию искусства.

Рубежом между классической и современной трактовкой времени стал
импрессионизм. Импрессионисты вышли за рамки «нормального видения»,
которое игнорирует все изменяющееся слишком быстро или слишком мед-
ленно. Новое понимание бытия пространства и времени искусства началось с
теоретической критики линейной контекстуальности, вообще классической
линии. Обсуждалась проблема неприятия заданной линии, словно бы опере-
жающей реальный предмет и замыкающей его в контур. Традиционно линия
воспринималась как «свойство предмета в себе». Между тем современная
трактовка ее принципиально отличается от привычной. На пороге открытия
стоял Бергсон, который считал, что видимых линий самих по себе вообще не
существует, видимая линия не очерчивает предмет, предмет «образуется».
Это не следует воспринимать как отмену линии. Нет, вопрос формулируется
иначе: линия «освобождает», она – сжатая пространственность. По мысли
художника П. Клее (1879–1940) отныне линии не имитируют видимое, но
«делают видимым», будучи наброском генезиса вещей. М. И. Цветаева
(1892–1941) полагала своей главной творческой задачей сделать невидимое
видимым – вывести под открытое небо «закрытые зоны».

Какое решение проблемы времени предлагает постмодернизм? Его
ключевым понятием становится понятие повторения. В книге «Различие и
повторение» (1969) Ж. Делез (1925–1995) признает, что различие и повто-
рение заняли место категорий тождества и противоречия. Повторение у Делеза
– неподвластное разуму хранилище особенного. Философ говорит, конечно,
не о механическом повторении, а более глубоком, «замаскированном» повто-
рении. Цель жизни – добиться сосуществования всех повторений в простран-
стве распределения различий. Чем более стандартизированной становится
наша жизнь, тем более связанным с ней должно быть искусство, чтобы «вы-

рвать у жизни маленькую разницу», которая действует между различными рядами повторения.

Важность и актуальность принципа циклизма для осознания современной культуры связана с утратой авторитетности теории прогресса в истории, возникшей на основе представления об историческом времени, сложившегося в Новое время и обычно обозначающегося как линейное время. Радикальные и быстрые изменения бытия и сознания, происходившие в европейской культуре Нового времени, не могли не сказаться на понимании истории человечества. Ее циклическое истолкование, утверждавшее стабильность социального бытия в соответствии с общим мифологически-религиозным пониманием, господствовавшим в классической культуре, сменилось линейно-прогрессивной трактовкой исторического процесса, т. е. осмыслением его развития, а не повторяющегося круговорота.

В современной науке это представление оказывается в естественной оппозиции по отношению к циклическому времени. Кризис линейных представлений в истории и, следовательно, интерес к циклизму характерен еще для рубежа XIX –XX вв., когда оказалась популярной идея Ф. Ницше (1844–1900) о «вечном возвращении». О. Шпенглер развил эту идею в систему методологии истории, представив последнюю в качестве сменяющих друг друга, и параллельно существующих культур. Шпенглер – не единственный представитель циклической парадигмы, но предложенная им логика развертывания исторических процессов до сих остается предметом дискуссий. Безусловно, нельзя утверждать, что принцип циклизма является универсальным и определяющим в объяснении развития современной культуры. Речь должна идти о конструктивном значении данного принципа.

Прежде всего здесь обращает на себя внимание восприятие времени как чего-то замкнутого и притом уходящего и возвращающегося. Циклическость уходов-возвращений определенных эпох является важной характеристикой современной культуры. Образом циклического времени является так называемая лента Мебиуса – односторонняя замкнутая поверхность. Для ее

построения берется полоса; она замыкается в кольцо, но таким образом, чтобы вновь образовавшаяся замкнутая поверхность была односторонней – это достигается поворотом одного края ленты (перед соединением ее концов) на 180 градусов. Интересно, что данная модель может быть использована для характеристики не только образа пространства, но и времени. Если на ленте Мебиуса избрать некую точку, то при ее продольном движении мы попадем в точку, «обратную» заданной – совпадающую с первой точкой по координатам и отделенную от нее поверхностью самой ленты. Распространяя данное свойство нашего объекта на теорию времени, получим, что на линии времени могут быть точки, хронологически отдаленные друг от друга и совпадающие между собой. Этому пониманию времени соответствует переживание давно прошедшего как чего-то реально присутствующего в настоящем, здесь и теперь, как бы пульсирующего в «параллельном измерении».

Понятие «цикл» может быть использовано в нескольких значениях: как закономерно развивающийся, завершённый процесс и как многократно повторяющийся отрезок процесса. Ставится вопрос о двойственности культурных процессов, связанных со следованием и повторением в каждой ее новой форме уже существующих образцов, с одной стороны, и с выходом в новые сферы – с другой. Применительно к современности это означает отказ от целостности опыта культуры, когда имеет место радикальная ломка существующего порядка. Такая ломка предполагает критическое отношение к традиции, формировавшейся с эпохи Ренессанса. Отрицание непосредственно предшествующей традиции не исключает значимости для культуры века традиции вообще, но должна иметься в виду традиция уже иного рода. Переход, совершившийся в форме смены циклов, предполагает переоценку ценностей и, следовательно, реабилитацию тех пластов культуры, которые вытеснялись классикой на периферию.

В науке XIX в. господствовала идея непрерывности. Олицетворением ее был эволюционизм, проникший во все сферы знания. XX в. ознаменован решительным поворотом к антиэволюционистским идеям – к идее прерывно-

сти. Поэтому тенденция к индивидуальности заняла определенное место в миропонимании человека XX столетия.

В искусстве XX в. превалировал транстекстуальный способ порождения художественной непрерывности – «переплавка» художественного времени в художественное пространство. Одним из первых эту метаморфозу заметил Р. Якобсон. Он утверждал, что различные компоненты высказывания от элементарной фонемы до сложнейших категориальных конструкций смыкаются в многоуровневый «агрегат», в пространственную структуру.

М. Мерло-Понти в своей последней прижизненной публикации (эссе «Око и Дух») обсуждает бытие исключительно с точки зрения его топологии. Такое «непосредственное» пространство, лишенное глубины, приходит на смену ренессансному перспективному пространству. «Вся современная история живописи, – пишет Мерло-Понти, – ее усилия выйти за пределы иллюзионизма и обрести свои собственные измерения обладают метафизическим значением» [13, с. 42]. Для философа это движение, открывающее возможность зрения как такового, это выход из темноты абсолютной недифференцированной непосредственности, это «очерк генезиса вещей». Дается такое описание бытия, когда внешний мир еще не существует, но существование его становится потенциально значимым. «Видение художника – это больше не взгляд вовне, не простая «физико-оптическая» связь с миром. Мир уже не находится перед ним, данный в представлении: скорее, это сам художник рождается в вещах, как бы посредством концентрации, и возвращается к себе из видимого» [13, с. 23]. Порыв к невидимому волновал творцов искусства XX столетия как хрупкое, ускользающее присутствие в мире еще не проступившего, однако уже тревожащего их смысла. То, чего еще нет, но что назначено к бытию – имеет быть, невидимо участвует в человеческих делах.

Аналогом невидимого в искусстве XX в. явилось неслышимое. А. Н. Скрябин (1872–1915) признавался, что хотел внести в музыку такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить. Слышать неслышимое – ситуация, позволяющая преодолеть дис-

кретность речи и претворить фонетически невидимое в переживаемую «видимую» звуковую реальность.

В современной культурной ситуации большое значение приобретает проблема визуализации пространства, которая нашла свое выражение в работах современных философов. О. Шпарага считает, что можно говорить о «новой» онтологии как об «онтологии взгляда». Она «формирует такое понимание бытия, которое... большей частью скрыто, но всегда уже, в своей возможности, находится под взглядом» [17, с. 31]. Таким образом, в современной культуре классическая «онтология созерцания» противопоставляется «онтологии взгляда». Принципиальное отличие состоит в том, что «онтология созерцания» понимает бытие как нечто завершенное и совершенное, открытое для созерцания. «Онтология взгляда» предполагает наличие Другого, обладающего взглядом. Такая постановка вопроса предполагает, что Другие обладают собственным, отличным от меня, видением мира. «Онтология взгляда» разворачивается как сосуществование различных взглядов. Изменяющееся бытие, в котором скрытое или еще не раскрытое играет фундаментальную роль, не может быть предсказуемо, прозрачно и рождается в пространстве «под взглядом Другого». Это положение, в свою очередь, отрывает перспективу Другого бытия.

Линейная контекстуальность движется от некоторого исходного импульса, первоэлемента. В литературе XIX в., как правило, было известно, где находится персонаж, что он говорит, где и когда происходит то или иное событие. Особой установки на анонимность прозвучавшего слова или беспричинность совершенного действия ни в самой литературе, ни среди читателей не наблюдалось. Исторический опыт XX в. внес в эту ситуацию важнейшие коррективы: художники и зрители поняли, что ближайшие причины бывают более обманчивыми, чем дальние.

Сходные ситуации безадресности и беспричинности элементов текста наблюдаются и в музыкальных произведениях XX в. Например, в творческом сознании (А. Лурье «визуальная музыка»), сама музыкальная материя приоб-

ретает форму «пространственного континуума на границе звучащего и незвучащего». Звуковые структуры оборачиваются пространственными, и наоборот, пространственные приобретают свойства музыкальной материи. Важно то, что в этой новой ситуации музыка звучащая есть только часть незвучащей. Неслышимое зачастую эстетически превалирует над слышимым. Это не дискретная протяженность, но континуальная звуковая реальность, и «участки» незвучащей музыки (паузы) – не провалы в глухое небытие, но слышимые звуковые вершины. Звучащая и незвучащая музыка соотносится по интенсивности непрерывно звучащего смысла.

Возникают новые возможности соотнесения пространства и времени: они обнаруживаются в разрядках, разбивках, промежутках, интервалах, а также в других заметных и незаметных переходах пространства и времени письма друг в друга. Через смысловую близость с «промежуточным интервалом» устанавливается связь между пространственными и временными значениями. Образ дороги, пути, тропинки, используемый искусством как природный и культурный феномен, подобен пространству, которое оказывается становлением-пространством времени, и времени, которое оказывается становлением-временем пространства.

Использование «разбивки» при письме означает возможность «работы» с текстом. Разбивка не просто делит пространство на внешнее и внутреннее, но и устанавливает интервалы, дает возможность установить временное пространство. Паузы, пробелы, интервалы, которые организуют выразительную силу письма, артикулируют образы, показывают состояние «зазора» в процессе становления смысла (как «еще не» и «уже не»). Основное свойство «зазора» заключается в том, что он в полной мере не относится ни к внешнему, ни к внутреннему. Это такое состояние пространства, в котором оппозиция между внешним и внутренним еще не состоялась. Соответственно и движение, которое происходит в этом пространстве, относится к некоему недифференцированному полю, в котором движение еще не определилось.

Современное искусство XX в. несет в себе острое ощущение изжитости одномерного восприятия пространства и времени. Теперь пространство картины или, скажем, романа обнаружит способность «стягивать» воедино настоящее, прошлое и будущее, временное и вечное, далекое и близкое, реальное и ирреальное. Такое пространство будет полниться космической беспредельностью и легко перерастать границы видимого, чтобы представить зрителю таинственный мир невидимого. Пространство произведения уподобляется мифу, в котором есть место и порядку, и беспорядку, и космосу, и хаосу. Современное искусство изменяет представления о внутреннем и внешнем, делает внутреннее пространственно более доступным для восприятия и понимания. Современные схемы обоснования знания не требуют внутреннего очищения содержания знания, они достаточно свободно достраивают образы.

Литература к разделу

1. **Августин А.** Исповедь. М., 1991.
2. **Барт Р.** Избранные работы : Семиотика, поэтика. М., 1994.
3. **Вельфлин Г.** Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994.
4. **Виппер Б. Р.** Введение в историческое изучение искусства. М., 2004.
5. **Габричевский А. Г.** Морфология искусства. М., 2002.
6. **Гете И. В.** Об искусстве. М., 1975.
7. **Гидион З.** Пространство, время, архитектура. М., 1984.
8. **Делез Ж.** Марсель Пруст и знаки. СПб, 1999.
9. **Делез Ж.** Различие и повторение. СПб., 1998.
10. **Каган М. С.** Философия культуры. СПб., 1996.
11. **Кант И.** Критика способности суждения. М., 1994.
12. **Краусс Р.** Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
13. **Мерло-Понти М.** Око и дух. М., 1993.
14. **Пановский Э.** Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004.
15. **Раушенбах Б. В.** Пространственные построения в живописи М., 1980.
16. **Хайдеггер М.** Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. : трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
17. **Шпарага О. Н.** Кто он, Другой? (экскурс в феноменологию видимого мира) // Топос-2000: филос.-культурол. журн. Минск, 2001. № 1.
18. **Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М., 1993.

Раздел 2. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

2.1 Проблема «искусство и культура» в немецкой классической философии

Проблема места искусства в жизни человеческого общества интересовала философию во все времена. Немецкая классическая философия не стала исключением.

По мере углубления философского интереса к человеку в целом, а не к одной из сторон его деятельности, внимание философов все более сосредоточивалась на многообразии сфер человеческой активности. Уже Ф. Бэкон (1561–1626) предпринял попытку индуктивным путем создать систему культуры человеческого общества. Дж. Вико (1668–1744) опрокинул эту систему, разработав первую в истории философской мысли концепцию культуры. Он искал основание, генезис культуры, опираясь на исследование ее феноменов. По этому пути шли И.-Г. Гаман (1730–1788), а затем И.-Г. Гердер (1744–1803). От анализа материала, произведений искусства, к обобщениям – в таком направлении работала философская мысль.

В XVIII в. философия нашла термин, наиболее выразивший характер человеческой активности по отношению к противостоящей ей природе. В слове «культура» было зафиксировано понятие о сотворенном человеком, отличном от природы мире. Появление в философии слова «культура» в указанном значении стало возможным только тогда, когда пришло убеждение, что задачи, возникшие перед человеком в результате его контакта с окружающим миром, могут быть решены объединенными усилиями, общностью индивидов. Таким образом, понятие культуры оказалось связанным с идеей историчности человеческого рода, проходящей через всю философию Гердера.

Все вышесказанное вобрала в себя немецкая классическая философия и продуктивно использовала, решая проблему взаимосвязи искусства и культуры. Принципиально новым в ее подходе к вопросу о месте искусства в куль-

туре было то, что культура по отношению к искусству понималась как целостность, а не как ряд видов человеческой деятельности. Ранее искусство тоже сравнивалось с моралью, наукой, религией. Блестящие примеры такого сравнения дал Гердер; его огромной заслугой было определение исторически изменчивого характера связи искусства с другими феноменами культуры. Но все же сравниваемые виды деятельности брались у него изолированно.

Идея системности, пронизывающая всю немецкую классическую философию, представление о культуре как системной целостности постоянно присутствует при решении проблемы места искусства в культуре. Первый опыт системного подхода к вопросу о месте искусства в культуре дала философия Канта. Культура присутствует как сфера проявления человеческого духа. Философ определяет сферы ее приложения: теория – область познания природы, практика – сфера применения морального закона; третья, связывающая сфера – эстетическое созерцание и искусство. В культуре человечества имеется область, которую можно считать идеальной моделью культуры, ее средоточием. Это искусство и эстетическое отношение к миру.

В «Критике способности суждения» [см.: 6], развернутой в сторону общепhilosophических проблем, искусству отведено сравнительно небольшое, хотя и достаточно важное место. Кант определяет искусство как «созидание через свободу». Искусство, по Канту, может быть механическим и эстетическим. Последнее делится на приятное и изящное. Приятные искусства предназначены для развлечения и времяпрепровождения (например, искусство непринужденного разговора, сервировки стола и т. д.). Изящные искусства содействуют «культуре способностей души», они дают особое «удовольствие рефлексии», приближая сферу эстетического к сфере познания.

Кант не ограничился этой дихотомией. Одним из первых в истории эстетики он дает классификацию изящных искусств. Основанием для деления служит способ выражения идей, т. е. красоты. Различные виды искусства – это различные виды красоты. Существует красота мысли и красота созерцания. Во втором случае материалом для художника служит либо форма, либо

содержание. В результате перед нами три вида изящных искусств – словесные, изобразительные и искусство игры ощущений.

Художественную деятельность Кант понимает как свободную игру рассудка и воображения, создающую прекрасный предмет, который необходим сам по себе, как некий «образец», образ. Его нельзя зафиксировать в каком-либо понятии; необходимость прекрасного предмета вытекает из цели этого предмета самого по себе. Искусство способно показать внутреннее назначение вещей в единстве с целями человечества.

Достоинно внимание понятие «свободная игра», которое Кант решительнее, чем кто-то другой до него, ввел в теорию искусства. Любая игра повышает «всю жизнедеятельность», освежает «духовную организацию». Игра непринужденна; она развивает общительность и воображение, без которого невозможно познание. Человек, по Канту, – дитя двух миров, чувственного и рационального, он как бы постоянно пребывает в этих сферах. Игра содержит подобную раздвоенность. Играющий придерживается определенных правил, но никогда не забывает об их условности. Для этого требуется воображение, и игра развивает его. Кант отмечает, что человек не играет в одиночку. Игру без зрителей «можно счесть безумием». Способность создавать игровое отношение человека и окружающего мира делает искусство идеальной моделью человеческой деятельности, идеальной моделью культуры в самой культуре. Искусство, таким образом, превращается у Канта в элемент культуры как системы.

Для Ф. Шиллера (1759–1805) предметом его философского интереса становится прежде всего искусство, точнее философия искусства, отодвинувшая на второй план логику и этику, находившиеся до того в центре внимания философской мысли.

Новое, что внес Шиллер в философию культуры, – это принцип целостности человека как субъекта культуры, незаменимости, неповторимости индивидуального целого. Он лежит в основе шиллеровской дедукции трансцендентальных способностей человека в создании культуры, которые фило-

соф определяет как «побуждение к материи» и «побуждение к форме». Благодаря побуждению человек преобразует природу согласно законам разума. История культуры движется не согласием, а антагонизмом побуждений.

Как же культура может выполнить эту задачу и примирить между собой столь противоположные побуждения? На это, как считает Шиллер, способен поэт, т.к. лишь поэзия позволяет человеку «сочетать свою чувственность с законами нравственности». Красота не отрицает нравственного совершенства, а предполагает его. Именно искусство приводит в равновесие свои сущностные силы и преодолевает противоречия. Игра красотой, эстетическая игра есть такое состояние субъекта, которое не обусловлено ни внешним, ни внутренним принуждением.

Человек искусства – идеальный человек не потому, что он подчинил своему духу мир, культивировал его, а потому, что в преобразовании, опредмечивании своих духовных сил во внешнем мире он воплотил себя не как часть своей сущности, а нашел себя как целостность. Человек, считает Шиллер, лишь в процессе исторического развития утрачивает свою целостность, однако искусство ему эту целостность возвращает. Здесь человек, хотя только в царстве прекрасной видимости, все же преодолевает свою ограниченность, здесь достигается единство рода и индивида, а идея развития культуры как саморазвития человека под знаком гармонии всех его сущностных сил получает живой, конкретный образ.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1791) Шиллер решает вопрос о том, как сохранить для культуры все богатство чувственной жизни и тем самым преодолеть кантовскую антиномию природы и свободы. Как физическое существо человек, согласно Шиллеру, живет в «естественном государстве», в «царстве силы и слепой необходимости». Переход от естественного государства к моральному возможен не путем насильственного ниспровержения первого, а через нахождение третьего состояния, которое, совмещая достоинства того и другого, избавляло бы одновременно челове-

ство от недостатков. Этим «третьим» является для Шиллера «эстетическое состояние» [см.: 12].

История человечества есть продолжение истории природы в ее высшей потенции. Поэтому искусство, высшая форма культуры, изображает природу и человека во всей полноте их возможностей. Художник не копирует формы природы, он выходит за их пределы для того, чтобы вновь обрести природу в абсолютном синтезе реального и идеального. Искусство как бы подражает творческому процессу, происходящему в природе, вернее, его духу. Душа мира становится душой искусства.

Художественное произведение является единством смысла и образа, бесконечного и конечного, сознательного и бессознательного, реальным изображением тождества субъективного и объективного. В акте интеллектуальной интуиции субъект сливается с объектом, а в художественном произведении в конкретно-чувственном образе выражается абсолютное единение человека с универсумом. Шиллер остро чувствует наметившийся с приходом Нового времени разрыв между идеалом и действительностью, искусством и природой, культурой и жизнью.

Наиболее глубоко и последовательно вопросы искусства были продуманы Ф. Шеллингом (1775–1854). Основным предметом его интереса в ранний период его деятельности была «философия природы», из которой он впоследствии вывел и свою «философию искусства» [см.: 11].

Принцип свободной деятельности, постулированный Кантом в качестве принципа художественного творчества, Шеллинг распространил на природу, представив ее как процесс непрерывного самотворения, в ходе которого природа постепенно возвышается от одной ступени к другой – вплоть до мира культуры и человека. Природа – сама себе художник, а искусство – проявление ее самосозидающей силы. Шеллинг одухотворяет природу, наделяет ее творчески продуктивной активностью. Тем самым природа предстает как единство идеального и реального, духа и материи. В отличие от человеческой духовности природная духовность носит бессознательный характер. Разли-

чие здесь в том, что человек действует осознанно, а природа – бессознательно.

Если «идеальный мир» отличается от «реального» только своей осознанностью, то, значит, оба они произведены одной и той же деятельностью. Тем самым снимается кантовское противопоставление природного и нравственного, необходимости и свободы. Задача философии и состоит, по Шеллингу, в том, чтобы указать ту сферу, где это тождество может быть реально обнаружено нами, где оно становится предметом знания. Он считает, что подобной деятельностью является лишь эстетическая деятельность. Идеальный мир искусства и реальный мир объектов – продукты одной и той же деятельности. Объективный мир есть лишь изначальная, еще неосознанная «поэзия духа»; «общим органом философии, замковым камнем всего ее свода, является философия искусства».

В искусстве, как и в природе, сочетаются оба начала – сознательное и бессознательное, свобода и природа. В отличие от природы, которая бессознательно творит нечто сознательное, художник сознательно порождает бессознательное, т. е. объективное, существующее подобно природному объекту, произведение искусства. В последнем сознательное и бессознательное слиты воедино, хотя само это единство не может быть реализовано в каком-то одном произведении; оно по своей сути бесконечно. Шеллинг считает, что особенность произведения искусства заключается в том, что оно «бессознательная бесконечность». Художник привносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок.

«Философия искусства» Шеллинга – первая попытка построить систему понятий с учетом исторического развития искусства. Да, искусство – высшая духовная ценность, но это не значит, что в голове философа должен царить художественный беспорядок. Философия – наука и ненаука одновременно. Как ненаука она апеллирует к созерцанию и воображению, как наука она требует системы. Метод конструирования, который оправдал себя в на-

турфилософии, Шеллинг пытается применить и к философии искусства. Определить понятие – значит указать его место в системе мироздания. Философ сопоставляет логический взгляд на искусство с историческим, говорит о противоположности античного и современного ему искусства.

Отметим интерес Шеллинга к мифологии, которая является необходимым условием и «первичным материалом» искусства [см.: 10]. Это та почва, на которой вырастает художественное произведение. В мифе содержится первое созерцание универсума, которое еще не потеряло характера реального бытия. Понятие мифа Шеллинг трактует предельно широко, зачастую подразумевая под мифом художественный образ. Термином «художественный образ» он не пользуется, образ для Шеллинга – слепок с предмета, мертвая копия, «для полного тождества с предметом ему недостает лишь определенной части пространства, где находится предмет».

Центральное понятие искусства, по Шеллингу, – символ. Он отличается от схемы и аллегии. У ремесленника есть схема изделия, в соответствии с которой он работает. Противоположность схемы – аллегория: здесь общее представлено через особенное (единичное). Совпадение общего и единичного есть символ. Отметим, что учение о символе оказало влияние на философскую и искусствоведческую мысль. Под влиянием философии искусства Шеллинга находились крупнейшие русские мыслители П. Я. Чаадаев, В. С. Соловьев и др.

В концепции Шеллинга содержатся основные положения романтизма. Во-первых, истинное произведение искусства содержит в себе бесконечное число смыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, причем нельзя точно установить, где заключена эта бесконечность – в художнике или в самом произведении искусства. В продукте, обладающем лишь видимостью художественного произведения, намерение художника и метод, каким оно сделано, лежат на поверхности. Во-вторых, художественное творчество заключает в себе противоречие, связанное с чувством завершенности художественного произведения при наличии в нем бесконечного в своих ис-

толкованиях смысла. В-третьих, художественное произведение, предполагая объединение двух разъединенных в процессе творчества видов деятельности – сознательной и бессознательной, предстает как выражение бесконечного в конечном.

Однако признанным главой романтизма стал все-таки не Шеллинг, а Ф. Шлегель (1772–1829), сочетавший в себе дарования философа искусства, историка культуры, языковеда, филолога и литературного критика.

Главный интерес романтиков был направлен на познание современности, на установление ее новизны по сравнению с прошлым. Пытаясь постичь «дух» современности, Ф. Шлегель в статьях «О ценности изучения греков и римлян» (1795–1796), «Об изучении античной поэзии» (1795) сравнивает его с греческой и римской античностью [см.: 13].

В этих статьях содержится целостная философия искусства романтизма. Культура определяется здесь как «развитие свободы», как «необходимое следствие всякого человеческого действия и переживания», конечный результат всякого взаимодействия свободы и природы. Там, где имеет место господство природы над свободой, культура может быть названа естественной, а в случае господства свободы над природой она является искусственной. Античная культура – естественна, современная – искусственна. Источником первой является «неопределенное желание», источником второй – «определенная цель». Под современной (искусственной) культурой Шлегель понимает культуру эпохи Просвещения с ее повышенной рассудочностью и господством абстрактной теории над художественной практикой. Философ выступает как критик современной ему культуры и искусства, обвиняя ее в подражательстве античным образцам, в манерности, дидактичности, за которыми пропадает объективное содержание. Ее влечет все интересное – пикантное, шокирующее, что само по себе есть «предвестие близкой смерти». Такое искусство далеко от всякой объективности (общезначимости), следовательно, и от прекрасного, которое Шлегель вслед за Кантом определяет как «общезначимый предмет незаинтересованного удовольствия». Прекрасное не

отрицает интересного, а придает ему общезначимый и устойчивый характер, как бы наполняет интерес объективным содержанием.

Подобный объективный интерес не может быть удовлетворен возвращением к естественности греческого искусства, в котором природа играла руководящую роль, ибо влечение, лежащее в его основе, было «могучим двигателем, но слепым вождем»: в нем еще много от животности и чисто природного инстинкта, оно лишает человека роли сознательно направляющей силы. Идеалом грядущей культуры является, по Шлегелю, «объективно-прекрасное», представляющее собой синтез «естественного» и «искусственного», «прекрасного» искусства древности с «интересным» искусством современности. Примером перехода к такой культуре служит для Шлегеля творчество Гете. Шлегель говорит о переходе как величайшей эстетической и моральной революции, в результате которой свобода, наконец, получит решающий перевес над природой. На этой ступени свобода не отрицает природу, а включает ее в себя. Искусственное перестает, наконец, замыкаться в самом себе, рассматривать себя в качестве противоположности естественному.

2.2 Гносеологическая концепция

искусства Г. В. Ф. Гегеля

Гегель (1770–1831) дал наиболее полное и глубокое обоснование гносеологического понимания искусства в истории философской мысли. Точнее, речь идет о выявлении познавательного содержания, заключенного в искусстве, и об искусстве как существенной и специфической форме познания человеком действительности, из чего вытекает, что в концепции Гегеля природа искусства исчерпывается его познавательными характеристиками. Поскольку концепция искусства определяется его философией, необходимо кратко остановиться на основных моментах последней.

Всемирная история, по Гегелю, выступает как эволюция Абсолютного духа. Стадии этой эволюции рассматриваются в различных отделах философской системы: «Наука логики» излагает собственную внутреннюю струк-

туру этого духа, «Философия природы» – его материальное инобытие, а «Философия духа» – движение Абсолютного духа в развитии человеческого общества и его самосознания.

Эта структура гегелевской философии основана на идеалистической схеме, но в ней заключен рациональный смысл. В философии Гегеля история человечества впервые стала рассматриваться, как теперь принято говорить, в «глобальных» масштабах, и были выявлены глубокие внутренние противоречия в ее развитии. Это оказалось необычайно важным для концепции искусства.

Искусство является одним из необходимых феноменов духовной жизни человека. Уже само место, которое занимает искусство в гегелевской философии, подводит к трактовке сути художественного творчества. Искусство – форма самосознания человечества, отражающая его реальное историческое развитие, выражающая «дух» и содержание жизни каждой эпохи. От других форм сознания искусство отличается тем, что оно субстанциальное (т. е. коренное, существенное) содержание эпохи, которое постигается в чувственной форме как непосредственное явление истины.

«Искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме». Тем самым искусство выступает как образное воплощение Абсолютного духа. В отличие от религиозного воплощения его в представлении и научно-философского – в понятии. В этих положениях заключены важные моменты: здесь подчеркивается связь искусства с эпохой, оно рассматривается как форма познания мира, дается указание на образность как специфическую особенность художественного творчества. Эти положения были выработаны Гегелем в борьбе против сведения искусства к поверхностному подражанию природе, к ремесленному формотворчеству, к бездумному развлечению или чувственному наслаждению, и они направлялись им против соответствующих тенденций в художественной практике его времени.

Гегель не раз критиковал искусство, которое дает лишь «простую копию внешних объектов». Он критиковал также искусство, которое исчерпы-

вается «данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, углублениями камня, данными красками, звуками, словами, вообще каким бы то ни было используемым материалом», ибо искусство «должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух, то есть все то, что мы и называем смыслом художественного произведения». Искусство выступило в философии Гегеля как серьезная область, соизмеримая с наукой, как образное мышление, способное постигать сущность жизни, проникать в природу вещей.

Называя Гегеля мыслителем, с именем которого гносеологическое понимание искусства связывают в большей мере, мы отмечаем, что данная концепция искусства разрабатывалась и другими мыслителями. Начиная с древних, особенно с Аристотеля, к вопросу о познавательном содержании искусства довольно часто обращались философы и художники. Однако тот факт, что гносеологическое понимание искусства обычно соотносят с философским учением немецкого мыслителя, не случаен. Его понимание искусства как художественного познания разработано не в виде отдельных гениальных догадок, положений, общих постулатов, а выступает как систематическая, фундаментально обоснованная философская концепция.

Гегель рассматривает и определяет искусство по отношению к деятельной сущности человека. Согласно Гегелю, всеобщая и абсолютная потребность, из которой проистекает искусство, заключена в том факте, что человек обладает мышлением, т. е. он творит из «самого себя» и «для себя то, что он есть». Рассмотрение понятия и сущности искусства Гегель выводит из определения разумности человека. Философ нашел тот фундамент, на котором он будет возводить гигантское здание форм саморазвертывания духа в человеческой истории, включающее и искусство как художественную форму сознания. Для Гегеля искусство – форма самосознания духом себя как духа, форма чувственного самосознания. Грандиозная по своим масштабам историко-гносеологическая концепция Гегеля связала в единое целое все формы культурной деятельности человека, по-своему проинтерпретировала их исто-

рическое и актуальное значение. В его гносеологической концепции искусства необходимо различать анализ «внутренней» и «внешней» логики художественного творчества. Внешняя логика художественного творчества выражается в имманентном развитии самого искусства, присущих ему художественных форм, что исторически проявилось в движении искусства от этапа символического к классическому и от него к романтическому. Что же касается внутренней логики художественного творчества, то здесь имеется в виду его место и развитие в рамках всей духовной культуры, в структуре социальных отношений.

В разработке гносеологической концепции искусства, в обосновании ряда ее положений обнаруживается следование некоторым более общим системообразующим принципам гегелевской философии. Как известно, одним из таких принципов является методологическое требование исходить из признания единства исторического и логического в понимании. Согласно гегелевской концепции, историческое многообразие рассматривается как развертывание современного состояния, а сам исторический процесс этого развертывания предстает снятым в завершающих итоговых формах. Искусство как исторически более ранняя по сравнению с философией форма самосознания высшую точку своей культурной значимости уже прошло. Результат художественного творчества и его историческое основание образуют замкнутый цикл, повернутый в прошлое. На этом основаны суждения немецкого философа, согласно которым «мысль и рефлексия обогнали художественное творчество», а «искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое». Гегель здесь как бы не замечает, что действительное преодоление рассудочности современной культуры, доминирование в философии рассудка и здравого смысла, подвергаемого им безжалостной критике, и возвышение разума над ограниченностью рассудка, предполагает не упадок, а новый подъем художественного творчества.

Вся гегелевская философия искусства проникнута пафосом объективности прекрасного, объективности продуктов художественного творчества.

Поэтому немецкий философ огромное значение уделяет вопросам адекватного постижения объективно прекрасного и определению объективности художественного произведения. Проблема объективности, конечно, в гегелевском ее понимании является связующей между разными формами сознания. Устанавливая не только различия, но и взаимосвязи и известную общность философии и искусства в постижении истины, Гегель отмечал, что «в искусстве мы имеем дело с раскрытием истины, которая не исчерпывается в естественной истории, но раскрывается в истории мира; такое раскрытие истории представляет собой лучшую сторону этой истории и лучшую награду за тяжкий труд в действительности и за горькие труды познания». Гегель убежден в нерушимой связи между идеей прекрасного и идеей истинного, которая «нас навеки неизменно будет объединять».

2.3 Философия искусства И. Тэна

И. Тэн (1828–1893) справедливо считается одним из крупнейших представителей позитивистской теории. Как и все позитивисты, Тэн считал, что для решения философских вопросов достаточно синтеза научно-теоретических обобщений. Эту мысль высказал еще О. Конт (1798–1857), отказавшийся от философских вопросов как якобы ненаучных и предложивший заменить философию универсальной системой научных знаний. Стержневым принципом, на котором строился позитивизм, было убеждение, что подлинное знание может быть получено только как результат отдельных специальных наук и их синтеза, объединения.

В своей главной работе «Философия искусства» И. Тэн [см.: 9] изложил систему социологии и сформулировал четыре понятия: раса, среда, момент и господствующее свойство. «Господствующее свойство» представляет собой основное содержание художественного произведения и вместе с тем главный инструмент критического художественного анализа. Это понятие является выражением той общей детерминированности человека расой, средой и моментом, которая складывается вне сознания. Это нечто стоящее вы-

ше социологических законов, это свойство предметов всего органического мира – растений, животных.

В «Философии искусства» Тэн пишет, что изменения в состоянии умов и народов как причина изменения искусства были замечены давно и не ему принадлежат. Тэн совершенно прав. Это наблюдение было сделано еще французскими просветителями. На роль природной среды в развитии человечества обращал внимание французский философ Ш. Л. Монтескье (1689–1755). Гегель отмечал значение географической среды для истории народа и специально обращал внимание на то, что влияние среды следует понимать как первоначальное природное окружение, и значение его не следует ни преувеличивать, ни умалять; различный характер среды оказывает разное влияние на народы в разные периоды его истории, но один климат не может породить Гомеров, да и не всегда порождает их, иронизировал Гегель по поводу преувеличенных представлений о влиянии природной среды на способности народа. У Тэна понятие среды охватывает иногда и общественную жизнь, но влияние ее уподобляется влиянию климата на растение.

Категория «народ», занимавшая со времен романтиков важное место в теории искусства, приобрела биологический смысл у Тэна и превратилась в категорию «раса». Направление этой трансформации характерно для позитивистской социологии. В концепции Тэна среда лишь способствует или мешает проявлению расовых особенностей, утрате или сохранению первоначальных особенностей расы. На первый план у него выступает теория естественного отбора, борьбы за существование. В тэновской социологии действуют главным образом природные силы. Представители латинской расы, уверяет исследователь, одарены от природы высокими художественными способностями, чувством формы и цвета.

Категория «момент» объясняется как совокупность внешних и внутренних сил. Это значит, что национальный характер и окружающие обстоятельства влияют не на чистый лист, а на лист, на котором уже есть отпечатки.

Он сравнивает нацию с растением, которое на разных ступенях своего развития дает различные образования – почки, цветы, плоды, семена.

Таким образом, Тэн рассматривает искусство как явление, механически формируемое расой и средой. Он видит основную идею в своем научном методе, согласно которому различие между законами, действующими в мире социальном и в мире природном, состоит в том, что направление и величина человеческого мира не могут быть вычислены даже приблизительно, что эти явления могут восприниматься лишь как психологические впечатления в художественных произведениях.

В «Философии искусства» исследователь ставит перед собой задачу – определить общественное состояние, порождающее данное искусство. Но в отличие от Гегеля, который высказал глубокие мысли о сложной зависимости характера и содержания искусства от общественного устройства, определяющего нравственное состояние его граждан, Тэн проводит параллель между миром явлений биологических и общественных, в частности миром искусства.

Вопрос, по Тэну, решает естественный отбор, он сохраняет силу как в мире природных явлений, так и в мире общественном, он одинаково действует как по отношению к талантам художников, так и к характерам растений и животных. В соответствии с этой теорией он связывает античное греческое искусство с климатом страны: близость греческого народа к природе, хороший климат способствуют развитию тела, заботам о его красоте и здоровье. Все это создает народ беспечный, думающий лишь об удовольствиях; в философии и науке греки «хотели лишь срывать цветы». Они были лишены чувства самоотречения, свойственного современным ученым. Но этот народ обладал утонченным восприятием, способностью схватывать тончайшие соотношения форм.

В соответствии с установками позитивизма Тэн отдает предпочтение факту. Приводимые им примеры выражают стремление воскресить образ культурной эпохи, передают ее неповторимость. Произведение искусства, по

мысли французского искусствоведа, не есть нечто единичное, отдельное. Картина, трагедия, статуя – непременно часть целого. Речь идет не только о творчестве художника, которое выражает единство стиля, но и конкретной общественной обстановке. Мысль Тэна не исключает того, что многие процессы в культуре возникают вообще на уровне коллективного бессознательного. Мы не знаем, например, кто является автором тех или иных традиций, идущих из глубины веков, культурные феномены нередко восходят к глубинам психики. Для него психология является связующим звеном между науками о физической природе и о сознании человека, т.к. именно психология придает научный статус исследованиям в области человеческого творчества.

Тэн рассматривает историю развития общества как проблему «в сущности психологическую». Причину «кочующего человека и оседлого, музыканта или философа» он находит в общем состоянии умов и нравов страны, различных групп ее населения, в расовых особенностях. Исследователь оправдывает свой подход многоплановостью воздействия искусства на душу человека. Творение автора становится фактом, а критика творчества – наукой. Если раньше критика описывала только впечатления от произведения искусства, то французский философ видит в критике способ познать душу автора, а более глубокий анализ, по его мнению, дает возможность понять единство индивидуальности автора, школы, направления. Осознание и доказательство этого – главная заслуга Тэна как философа искусства.

Литература к разделу

1. **Берковский Н. Я.** Романтизм в Германии Л., 1973.
2. **Габитова Р. М.** Философия немецкого романтизма. М., 1978.
3. **Гайденко П. П.** Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997.
4. **Гегель Г. В. Ф.** Эстетика : в 4 т. Т. 1. М., 1968.
5. **Жирмунский В. М.** Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
6. **Кант И.** Критика способности суждения. М., 1994.
7. Литературные теории немецкого романтизма. Л., 1994.

8. **Межуев В. М.** Философия культуры. Эпоха классики : Курс лекций. М., 2003.
9. **Тэн И.** Философия искусства. М., 1996.
10. **Шеллинг Ф.** Введение в философию мифологии // Соч. Т. 2. М., 1989.
11. **Шеллинг Ф.** Философия искусства. М., 1996.
12. **Шиллер Ф.** Письма об эстетическом воспитании // Собр. соч. : в 7 т. Т. 6. М., 1957.
13. **Шлегель Ф.** Об изучении греческой поэзии // Эстетика, философия, критика : в 2 т. Т. 1. М., 1983.

Раздел 3. РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

3.1 Русский символизм: бытие искусства и искусство бытия

Русская философия искусства нач. XX столетия попала в поле исследовательского внимания сравнительно недавно. Конечно, те или иные подходы, концепции и раньше становились предметом изучения. Однако попытки целостного анализа теоретико-методологического наследия русской философии искусства обозначили себя преимущественно в 1990-е гг. Отметим, что философия искусства неразрывно связана с определением специфики русской философии, которая уходит своими корнями в осмысление особенностей отечественной культуры, русского национального самосознания и в исследование взаимодействия философствования в России с концепциями, идеями Запада и Востока. Осознание, а вместе с тем и обретение, отечественной философии искусства – процесс достаточно сложный, не всегда однозначный.

Среди основных течений философской мысли начала века необходимо назвать русский символизм. Чаще он рассматривается как движение художественно-эстетическое, «оформленного философского направления не составившее». Исследователи не без основания замечают, что его философское содержание осталось «рассеянным, высказывалось попутно с литературной

критикой, полемикой, публицистикой, в случайных статьях и письмах» [16, с. 125].

Характерно, что символистами традиционно занимаются литературоведы, искусствоведы. Этим отчасти как раз и обусловлено то, что наиболее важные акценты освоения символистского наследия устанавливаются в области теории искусства, характерного для символизма понимания художественного творчества, изучения соответствующей формы литературного произведения.

То, что направления символистского опыта не были «замкнуты» на ту или иную область творчества, на определенную отрасль знания – несомненно. Символизм вообще претендовал на универсальность метода. Как результат – установка на то, чтобы быть шире тех или иных положений в конкретных областях гуманитарного знания. В этом смысле символизм был философичен.

Именно русский символизм многие исследователи рассматривают в качестве «начала начал» Серебряного века и его доминирующего концепта, что является одним из основных отличий русского символизма от западноевропейского. Место и роль русского символизма трудно переоценить. Будучи рефлексией по отношению к рубежной, переходной эпохе, он осмыслил противоречивую атмосферу того времени, которая может ассоциироваться с историей о Вавилонской башне. Это по-своему отразилось в концепциях символистов («Откровение», «Дух музыки», «Вечная Женственность», «Дионисийство»). Было бы неверным оценивать символизм только с позиции инновации в литературе и искусстве. Согласно Д. С. Мережковскому (1865–1941), именно русская литература – это место рождения символизма. Однако его местом развития является и литература, и искусство, и сама жизнь.

А. А. Блок (1880–1921) был достаточно категоричен в суждениях о своей эпохе и даже заявил: «ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь» [4, с. 9]. Однако многие, даже бытовые события из жизни Блока опровергают это, связь поэзии и символизма с жизнью доста-

точно ощутима. То же можно сказать и о других символистах – поэтах и художниках. В произведениях символистов трудно провести грань между бытием искусства и искусством бытия. Во многом это было обусловлено осознанием «кризиса жизни» и «кризиса культуры». В оценке Э. Гуссерля (1859–1938) кризисные явления предстают как «кризис рационализма». Работа Гуссерля «Философия как строгая наука» (1911) оказала значительное влияние на философское восприятие представителей Серебряного века.

Русская культура рубежа веков направлена на поиски таких оснований философствования, которые бы преодолевали рамки расколотого, кризисного бытия. В. С. Соловьев (1853–1900) выдвинул идею всеединства, согласно которой философия должна осмыслить рациональное познание в его органическом единстве с внерациональными формами освоения мира – непосредственной «явленностью» мира, открытостью Бытия и Бога благодаря прозрению, интуиции, озарению. По мнению Л. М. Грановской, в этот период философия «пришла к размышлению о природе своего языка, о его способности классифицировать, именовать, вычленять, соединять предметы и явления. Особое место занимает учение о слове, о его скрытом, сокровенном смысле, звучании и символической природе [5, с. 141–142].

Предложенная Соловьевым новая парадигма мышления переводила проблемы философии на язык искусства. Отношение человека к миру через призму искусства позволило мыслителям рассматривать бытие универсально. Сама идея всеединства не является изобретением русской мысли. Под разными именами она присутствует в философии, начиная уже с мифологической эпохи. Однако суть философии всеединства в России специфична: данная проблема принадлежит к разряду тех фундаментальных начал, которые не постигаются последовательно и до конца в процессе познания, но всегда остаются новой и неисчерпаемой темой философских размышлений. Если попытаться дать определение, то нужно сказать следующее: всеединство есть категория онтологии, которая обозначает принцип внутренней формы мно-

жественности. Ее элементы тождественны между собой и целым, но не сливаются в сплошное единство, а образуют полифонический строй.

Это описание не может считаться окончательным определением. Более того, всеединство как категория особого рода не предполагает исчерпывающего дискурсивного выражения, а имеет скорее характер интуитивно-символического указания на специфический строй бытия, который невозможно до конца определить в понятиях. Истоки подобного статуса всеединства содержатся в сфере коренных вопросов онтологии, связанных с понятиями «единое», «бытие», «иное». В каждую философскую эпоху проблема всеединства выступает как предмет философствования и как источник философского «удивления». Тем более, что философские размышления о Премудрости Божией у В. С. Соловьева, С. Франка находили художественные параллели у А. Блока, В. Брюсова, А. Белого. Зачарованность Серебряного века в поэзии и в философии проблемой Софии не случайна – в ней видели гармоническое начало, просветление тварного бытия смыслом, эстетическую сущность мира. Доминанта эстетического начала в философских построениях приводила к тому, что вся эта культура говорила на языке искусства. Соловьев первым указал путь к построению православной космологии и антропологии, и русская богословская и философская мысль пошла по проложенной им дороге.

В русской традиции встреча с логосом была пережита как благодатное мистико-эстетическое событие, обращенное к полноте человеческой природы. Духовную почву отечественной культуры образует особый понятийный аппарат, лишенный западно-рационалистического антропоцентризма. «В искусстве, мировидении, экономике, нравственности православная духовная традиция ориентируется в первую голову на согласие, симфонию Творца и твари – идею *всеединства* в том или ином ее истолковании... в области искусства – это *видимое в невидимом*, это умозрение в красках и словах. Безмолвная беседа (исихия) трех ангелов на иконе Рублева есть центральный символ всей русской цивилизации...» [8, с. 7].

Представляя Софию как гармонизирующее начало бытия, просветленное через смысл, мы подчеркиваем идею всеединства в эстетической концепции В. С. Соловьева. Каждая отдельная вещь – частичное проявление всего мира:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами? [11, с. 442]

Творение для Соловьева «не есть непосредственное дело Божие». Истинной «причиной и принципом» тварного бытия является София. Существуя субстанционально в Боге, София осуществляется в мире последовательно и постепенно, озаряя его красотой и гармонией. Поэтому познание мира должно быть только символичным. Символы же – любил повторять вслед за Ф. Ницше А. Белый – «не говорят, они только кивают».

Как известно, «Символизм как миропонимание» – это статья А. Белого (1880–1934), написанная в 1903 г. и впервые опубликованная в журнале «Мир искусства». В ней автор под впечатлением от недавно прочитанных произведений Ницше, со свойственной ему страстной убежденностью, констатировал смену методов познания – от научно-философских, рациональных к символическим и мистико-психологическим [2, с. 244, 246].

Ошибкой европейского символизма Белый считает «нежелание выйти из замкнутой литературной школы», «утрированное стремление отвернуться от религиозных, этических и общекультурных проблем». Между тем, замечает он, «вдохновители школы символизма как раз с особенной резкостью выдвигали эти проблемы; они провозглашали творчество более совершенных форм жизни, перенося вопрос о смысле искусства в плоскость культуры» [2, с. 22]. Белый видит особенность русского символизма в постановке и решении широких культурных задач.

Особенная значимость культуры осознается и в контексте соловьевской идеи теургии, в горизонте утверждения жизнестроительных задач искусства.

Белый не противопоставляет культуру, понимаемую как творчество ценностей, теургии – искусству, которое есть нечто большее, чем только искусство, но выступает как творчество самой жизни. В своем пределе культура трансформируется в теургию: «Последняя цель культуры – пересоздание человечества; в этой цели встречается культура с последними целями искусства» [2, с. 23].

По признанию Белого, его всегда интересовали две «вещи»: гносеология символизма и его культура. Идея «третьего мира» представляет собой «онтологическую связку» культуры и гносеологии. В самом общем виде эту идею можно обозначить так: человек и мир связаны «третьим миром», который представляет собой символ. Символ объединяет «объективность» и «субъективность», «внутреннее» и «внешнее», личный опыт и горизонты общего бытия. Это то, что Белый называет «царством символа», «миром индивидуума». Из соединения внутреннего и внешнего творится не одна, а множество реальностей, каждая из которых не только по-своему, но и по-своему верно преломляет данность этого мира. Белый признается: «Я никогда не был объективен – сознательно, а, так сказать, многообъективен» [2, с. 431]. Сдвиг к «третьему миру» можно охарактеризовать как сдвиг к символическому характеру постижения реальности. Присутствие этого мира преломляет всякое постижение мира в творчество индивидуальных ценностей – культурных символов бытия.

Белый полагает, что для символизма возрастает значение историко-литературных и историко-эстетических концепций, «связанных не столько с выработкой оригинальных приемов творчества, сколько с углублением понимания всего прошлого в искусстве» [2, с. 487]. Символизм стремится создать новое отношение к действительности путем пересмотра прошлого мирозерцания, надеется осветить противоречия современной культуры и искусства «цветными лучами многообразия культур». Белый видит новизну символистской философии искусства «в подавляющем количестве всего прошлого», в переживании в искусстве «всех других наций и веков». Ясно, что речь

идет не только об образовательных установках, связанных с усвоением «культурного достояния» прошлого, но о фундаментальном принципе понимания мира с позиций искусства в целом.

В русской культуре XX столетия наследию В. И. Иванова (1866–1949) принадлежит особое место и исключительная роль. Редкий знаток античной культуры, он пользовался славой блистательного «александрийца». Современники видели в нем «певца Диониса»: именно через Иванова «дионисийская тема» вошла в отечественную культуру начала века.

«Все философские и эстетические размышления Вяч. Иванова, – отмечал Ф. Степун, – определены, с одной стороны, христианством, а с другой – великой эллинской мудростью» [12, с. 378]. Как в свое время для Ницше, эллинская мудрость и эллинское миропонимание стали отправными пунктами и источниками всех философских поисков и открытий Иванова. Не случайно до сих пор проявляется интерес к его книге «Дионис и праднионисийство» [см.: 6].

Мотив «дионисийской стихии возрождающейся трагедии», обращенный к античности, пронизывающий музыку Р. Вагнера (1813–1883), исследованный Ницше, был воспринят символистами не только в творчестве, но и в самом стремлении осмыслить настоящее и будущее искусства. Кроме того, дионисийство – отправная точка в исследовании символистами феномена мифотворчества, который современные исследователи обозначают как «неомифологизм».

В античной филологии Иванов искал своего рода универсальный метод изучения морфологии культуры. Воплощением такого подхода явился для него Ф. Ницше. Открытие немецкого философа связано, прежде всего, с новым пониманием античности, с «рождением трагедии из духа музыки». До Ницше общепринятые представления об античной культуре базировались на идеях Шиллера и Винкельмана, которые подчеркивали ощущение благородной красоты и спокойного величия греческого мирозерцания. Ницше бросил решительный вызов этой традиции. Он заговорил о началах и интуициях,

формирующих эллинский дух в целом. В качестве таковых Ницше называет противоположные начала аполлонизма и дионисизма. Восприятию античной культуры под знаком аполлонизма немецкий философ противопоставил открытие греческого пессимизма, находившего свое выражение в стихийных началах жизни. Греческий дух есть две стихии, аполлонизм и дионисизм, их борьба и соединение.

По словам Иванова, Ницше «первый провозглашает Диониса в полноте его великой идеи». В греческой философии и искусстве, во всем ясном и стройном миропонимании древнего грека Ницше увидел попытку «заговорить изначальный хаос». Оформленный в прекрасный космос беспредельный хаос продолжает пульсировать в недрах бытия и греческого восприятия. Всем своим существом грек ощущает его пульсацию, страшится его эмоциональных всплесков.

Аполлон символизирует упорядоченность и соразмерность. Ему свойственен принцип «индивидуации» – самозамыкания и сосредоточения каждого явления в своих границах. Дионисизм противоположен по знаку – это стихия экстаза, темно-хаотического начала жизни. Иванов придает этим стихиям обобщающее философское и культурно-типологическое содержание.

Культ Диониса стал основным критерием в попытке Иванова типологизировать художника. «Дионис является в космических личинах... Но подлинная личина есть подлинная религиозная сущность, и надевший маску истине отождествляется, в собственном и мирском сознании, с существом, чей образ он присвоил. Таков изначальный, мифологический смысл маски», – писал он в книге «Родное и вселенское» [7, с. 76]. По отношению к Дионису художник предстает в двух образах – облачитель и разоблачитель. Иванов считает, что разоблачители «тешатся маской как обманом». На их творчестве покоится все «так называемое классическое искусство. Они верят в противоположность «маски» и «правды» и никогда не безумствуют: не принимают всей действительности за маску и всех масок за правду. Таков у греков творец «Эдипа-царя», у испанцев – Сервантес; у нас – Лев Толстой» [7, с. 76].

Облачители, как считает Иванов, родились из духа Диониса. «Они любят в маске символ – тело тайны и знают, что «правда» ее неуловима... Они заводят в темный лес, как Достоевский, и часто не умеют вывести из него заблудившихся. Им нечего обнаруживать; маске они могут противопоставить только другую маску, другое превращение... Таков загадыватель загадок и тайновидец форм – Гете; таковы знающие одной «правды» Эсхил и Шекспир» [7, с. 76]. Таким образом, дионисийство символистов связано с темой игры, маски, театральности.

Итак, символизм соединяет в истории то, что с эпохи Просвещения разъединялось. Преодолевая границы игры, искусство вторгается в саму жизнь. Происходит становление новой философии искусства, т. к. символизм не удерживается в границах художественного явления, а претендует на мировосприятие. Символизм творит не жизнь вообще, а сакральную, новую культуру. Здесь мы получаем ответ на вопрос, почему нас сегодня продолжает интересовать феномен символизма. В современной ситуации «угасания» постмодернизма символизм создает основу для возникновения альтернативной культуры.

3.2 История и философия искусства

П. А. Флоренского

В русском символизме фигура Флоренского (1882–1943) является одной из наиболее значимых. Его философско-теоретическое наследие необычайно многопланово. Недаром русский философ С. Н. Булгаков (1871–1944) считал его едва ли не последним энциклопедистом. Современность открыла новые стороны творчества Флоренского. С его именем связывают, в частности, разработку проблем семиотики (в том числе семиотики искусства), видят в нем отечественного мыслителя, предвосхитившего открытия мировой науки в этой области.

«Конкретная метафизика» Флоренского появилась в ту пору, когда русский символизм был уже «на взлете». Именно поэтому философу свойст-

венно переосмысление символизма. Исходным пунктом его размышлений является бытие как таковое, «мир как целое». Представляется, что в области исследования искусства конкретная метафизика обнаруживает свои наиболее сильные стороны. Поэтому именно в границах философии искусства мы и зафиксируем новый опыт символизма.

Все творчество Флоренского пронизано «мыслью о верховенстве красоты, о признании ее силой, пронизывающей все слои бытия». Он придавал искусству самостоятельное место в человеческой культуре, подчеркивая его незаменимость философией или наукой, техникой или политикой. «Образы искусства, – писал он, – суть формулы жизнеописания, параллельные таковым же формулам науки и философии» они позволяют объяснить и даже предсказать явления жизни точно так же, как это делается с помощью научных формул или технических устройств; поэтому они «не могут и не должны быть пересказываемы языком науки или философии» [13, с. 272], они требуют особого, эстетического или искусствоведческого анализа. Занимаясь историей искусства, Флоренский менее всего хотел бы направлять кого-то или исправлять, он заботился только о том, чтобы художественное восприятие «не было засорено тенденцией, ложными взглядами».

В основе философского символизма Флоренского лежит идея постижения мира как целого. Это целое берется не отвлеченно, а конкретно. Философ обсуждает вполне конкретные проблемы (например, способы построения пространства в различные художественные эпохи). Но целью исследователя будут онтологические смыслы, символами которых оказываются те или иные феномены искусства. Пространство выступает у Флоренского в качестве центрального символа, который как бы «стягивает» остальные символы и смыслы. Поэтому анализ пространственной формы искусства и художественно-изобразительного творчества оказывается способом построения общей философии искусства.

Мы уже отмечали, что интерес к пространству-времени как формам культурного бытия в нач. XX в. резко возрастает. Он отмечен трудами таких

философов, как О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Панофский и др. Но даже на фоне таких фигур теория пространственности Флоренского представляется событием большой значимости. Она оказала серьезное воздействие на исследования 20-х гг., ее влияние можно увидеть в ряде современных работ по семиотике искусства.

Согласно Флоренскому, «вся культура может быть истолкована как деятельность по организации пространства». Искусство и художественное творчество следует рассматривать как особый тип пространствостроения. Этот тип занимает промежуточное место между пространствами техническими и научными. «Пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства – как пространства науки и философии» [13, с. 112].

Организация таких пространств называется искусством. Правильное понимание произведения невозможно без образного вхождения в пространство произведения. В работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924) Флоренский определяет типы художественного пространства относительно разных видов искусства. Отправным пунктом теоретико-искусствоведческих размышлений становятся для философа концепции, гипотезы и теоретические понятия естествознания. Дело разумеется не в механическом переносе понятий, заимствованных из одной области, в другую. Флоренский считает, что искусство, наука, философия, обыденное сознание – это различные языки описания действительности. В рамках каждой из этих областей существуют специфические способы построения. Цель философа заключается в том, чтобы понять место каждой области в едином целом культуры.

Каково методологическое значение теории пространственности Флоренского? Отметим некоторые ключевые моменты: понимание посредством пространственных образов стало применяться для истолкования смысла и содержания произведений искусства; универсальность «пространствопонимания» сделала возможным искусствоведческий анализ художественных

произведений, относя их не к стилям и манерам, а к типам пространственной организации; «пространствопонимание» определило развитие средового подхода в архитектуре и дизайне.

Философ подчеркивает мысль о том, что первично само пространство. Его организация предшествует каждому творческому акту в культуре. Творя в пространстве, человек воспроизводит его организацию в своей деятельности, как бы подражает пространству. В искусстве существуют свои внутренние отличия способов «пространствопостроения». Флоренский обращается, в частности, к живописи, графике, скульптуре и пластике. В целом, организация пространства в изобразительном искусстве достигается двумя подходами. Один – это когда пространство мыслится осязательно и строится точками, а они уже в свою очередь определяют линию (живопись). При другом способе его построения определяющей будет линия, точки же – места возможных пересечений линий (графика).

Понятия «точка» и «линия» были разработаны в начале XX в. В. В. Кандинским (1866–1944). Вначале появились «Маленькие статейки по большим вопросам»: «I. О точке»; «II. О линии» (1919), написанные для словаря по эстетике и искусству XX века. Книга «Точка и линия», изданная в 1926 г., представляет систему анализа «чистого искусства». Цель чистого искусства вырастает из «сверх- или нецелесообразного стремления», из объединения «интуиции и расчета» [9, с. 104].

Художник подробно анализирует два графических знака: точку и линию, рассматривая их как основу языка искусства. Выделение указанных элементов способствует анализу целостности произведения. «Господствующее до сегодняшнего дня мнение, что искусство роковым образом “разложилось”, – отмечает Кандинский, – и что это разложение неминуемо должно привести искусство к гибели, происходит от невежественной недооценки раскрывшихся элементов и их первичной силы» [9, с. 101]. Художника интересовал вопрос слияния элементов в единое произведение искусства. Он

строил схему развития нового искусства, анализируя его разнообразные явления: от импрессионизма до абстрактного искусства и дадаизма.

Точка и линия являются не только первоэлементами искусства. За «внешней целесообразностью» и практическим значением элементов, служащих строительным материалом произведения, художник стремился увидеть метафизическое значение первоэлементов. Они могут быть рассмотрены в качестве архетипических форм выражения бытия, помогающих взглянуть в его глубины.

Прежде всего, точка есть всего лишь знак препинания, служащий разделением между различными высказываниями. При подобном ракурсе рассмотрения точка является целесообразным знаком, имеет определенное местонахождение. Эксперименты с этим «живым и сильным существом» приводят к тому, что точка, стоящая «не на месте», теряет свою целесообразность и всякий смысл. Но изменяется ракурс воспринимающего: из недоуменного читателя он превращается в зрителя, который видит перед собой не знак препинания, но «графический живописный знак».

Оказываясь вне непрерывной строки текста, точка приобретает значение «геометрического знака». Так точка способна к самостоятельному существованию. Обладая определенным местом в пространстве, она подчеркивает высшую степень краткости. Точка одновременно объединяет и разъединяет, принадлежа сразу двум пространствам – человеческому (внутреннему) и мировому (внешнему). Разъединительная сила точки состоит в том, что она прекращает некоторое существование, «расставляет точки над *i*». Но, очерчивая «свою территорию», точка служит объединением с другим существованием. Геометрическая форма точки в таком смысле находит свое выражение в письме (понятом предельно широко). В метафизическом плане точка есть начало творчества как первое соприкосновение человека и мира. Из точки со-прикосновения, почти по принципу неоплатонической эманации, разворачивается все богатство форм и содержаний. Метафизически понятая точка превращается из знака в символ, и «новая наука об искусстве может воз-

никнуть только тогда, когда знаки станут символами, а «открытые глаза» и «слышащие уши» сделают возможным путь от молчания к разговору» [9, с. 107].

На уровне письма граница, или линия существует как «короткий штрих, связь или перенос... длинный штрих, тире». По сравнению с точкой, эти знаки ритмизируют пространство, выделяют паузы как момент подготовки к дальнейшему повествованию. Пауза позволяет подчеркнуть значение человеческого начала, подготовить его присутствие в выразительности. Освобождение этих знаков от практического значения для письма приводит к рассмотрению их как графического знака – линии. «Геометрическая линия, – пишет Кандинский, – невидимое существо. Она – след движущейся точки, ее производная, возникающая из движения в результате уничтожения высшего, замкнутого в себе спокойствия точки. Здесь совершается прыжок из статического состояния в динамическое» [9, с. 135].

На метафизическом уровне рассмотрения графический знак превращается в символ границы. Здесь уместно вспомнить слова М. М. Бахтина (1895–1975): «Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [1, с. 44].

Граница антиномична в том смысле, что принадлежит этим двум пространствам. Определение себя возможно через соотнесенность с иным. Определение сущего означает о-предел-ение его в пространстве как ограничение своего и иного. Тождественность определяемого как сущего в самом себе, в своем движении невозможна без иного, что было показано Г. Фихте в движении «Я» и «не-Я». Граница важна тем, что она устанавливает отношение, без которого невозможно движение смысла. Определить нечто сущее – это о-пределить, наложить предел или границу. Ограничение отсекает от любого сущего нечто, ему иное. Благодаря этому определение создает или проявляет отношение, относит сущее к другому. Таким образом, ограничение

одновременно отсекает и объединяет. Граница, грань также антиномична, как принадлежащая существу и иному.

Если человек хочет сохранить свое «Я», он должен установить такие границы с другим, с чужим, которые позволяют ему остаться на какое-то время в покое. Установление таких границ есть функция совершенно особой деятельности и особого процесса, при котором задаются формы объективности чужого, в том числе формы его мыслимости. Иное становится внешним, поскольку формой установлена граница, которая помогает различить внешнее и внутреннее. Самость все время должна заботиться об этих границах, чтобы остаться собой. Ее владение собой и власть над иным не дана, а достигается в процессе встречи с другим, где я собой не владею, а только пытаюсь владеть, устанавливая границы моего внутреннего. Отношение существует лишь как проникновение через границу. В начале движения она становится разомкнутой, прозрачной. Но эта прозрачность не абсолютна и не позволяет определяемому существу потерять свою замкнутость и раствориться в мире. Благодаря постоянному воздействию стягивающейся и размыкающейся границы отношение невозможно как нечто самосущее. Можно утверждать, что отношение и есть граница, край.

Именно отношение устанавливает и проявляет границу. Без данного акта мысли невозможно ни начало, ни продолжение движения. В противном случае все погружается в индифферентность и безотносительность. Эта первичная индифферентность, которая не имеет отношения ни в себе, ни вовне, может быть названа абсолютной (поскольку ей ничего не противопоставляется). Отношение же всегда двойственно: определяющее, определяет нечто, выявляя отношение одного сущего к другому, выявляет отношение себя к определяемому существу. Таким образом, в отношении изначально содержится определение как определяемого сущего, так и самого определяющего. Граница имеет не только динамический характер, но и внутреннее напряжение, позволяющее ей стремиться к некоторому пределу выражения. Предел – это

не статика, а самосозидающая мощь, поэтому приход к пределу означает его преодоление.

Привязка идеи личности к противопоставлению разума и тела (к онтологическому дуализму Нового времени) в момент пересмотра этого различия привела к разрушению границ, разделявших для человека внутреннее и внешнее, к расшатыванию определенности его внутреннего пространства. Утрата определенности внутреннего и внешнего оказалась тесно связанной с современным искусством, открывшим для широкой публики различные варианты жизненных укладов и соответствующие им формы мировосприятия.

Границу как делимо-нераздельную грань (в жизненных ситуациях, характерах, пространствах, философствованиях) искусство поставило предметом судьбоносного поиска. Философское освоение данного ментального феномена является востребованным современной культурой. Интерес к испытываемым человеком эмоциональным ощущениям предела и за-предела, анализ того, что происходит на этой линии, представляет собой область колоссального напряжения культуры.

В качестве еще одной составляющей разрабатываемой Флоренским темы «культура и пространство» можно назвать рассмотрение пространственной координаты и доминанты искусства разных эпох. Выбор господствующей координаты должен свидетельствовать о многом. Так, в египетском искусстве господствующей была горизонталь, в то время как вертикаль была ей всецело подчинена. Греческое искусство характеризуется равновесием горизонталей и вертикалей. Средневековое искусство выдвинуло вертикаль и дало ей преобладание над другими направлениями. По Флоренскому, «Возрождение, сделав попытку вернуться к эллинской уравновешенности вертикали и горизонталей, не удерживается и делает господствующей глубину, которая постепенно забивает все прочие координаты» [13, с. 217]. Ярчайшим примером измерения глубины в европейском искусстве является перспектива.

«Обратная перспектива» – одна из наиболее известных работ русского философа. Написанная в 1919 г. в качестве доклада Комиссии по охране па-

мятников и старины Троице-Сергиевой Лавры, статья была впервые опубликована только в 1967 г. Эта работа вызвала самый живой интерес среди культурологов, философов, семиотиков. Характерно, что в XX в. перспектива начинает рассматриваться сквозь призму художественного и культурного опыта разных эпох. Проблематика перспективы выходит далеко за рамки теории изобразительности и собственно искусствознания. Не случайно наряду с теоретиками искусства к этой проблеме уже в 20-е г. обращаются и философы. Можно отметить особый интерес к перспективе у Х. Ортеги-и-Гассета (его работы о Веласкесе и Гойе).

Любая форма построения пространства в искусстве символична. Однако как символическая форма освоения мира, как своеобразный язык и «орфография» зрения, перспектива содержит в себе спектр человеческих смыслов, подлежащих изучению и оценке.

Для Флоренского линейная перспектива в изобразительности – симптом «отрыва человека от реальности». В прямой перспективе изображение строится из заданной точки местоположения художника. Именно эта точка и закрепляется как исключительная, «отрицающая всю полноту бытия». Перспектива европейского искусства оказывается для философа глобальным и трагическим сдвигом сознания культуры. Свою задачу Флоренский видит в обнаружении глубинных онтологических смыслов пространственных построений. Подход автора не столько искусствоведческий, сколько метафизический. Но его метафизика обретает себя не иначе как в конкретном материале искусства. Идеи философии искусства Флоренского были с энтузиазмом восприняты современниками. Это видно при сопоставлении его подхода с трудами других отечественных исследователей, занимающихся проблемой обратной перспективы в 20-е гг. XX в.

3.3 Поэтизация бытия в концепции С. Л. Франка

Вслед за Соловьевым, отвергая идеализм и отвлеченное мышление, Франк (1877–1950) выдвигает в центр своего рассмотрения понятие бытия как абсолютного всеединства. Философия, по убеждению Франка, – это онтология, т. е. познание того, что на самом деле есть. Именно бытие, а не сознание непосредственно открывается человеку, переживается им, поскольку человек укоренен в бытии: он есть прежде, чем сознает себя.

Метафизика всеединства с особой силой влекла к себе философские умы, которые признавали связь природного и абсолютного начал бытия. Живая пестрота мира с его бесконечным многообразием не только воспринималась ими в своем единстве, но и казалась хранящей тайну Абсолюта. Восхождение от бытия, подчиненного времени, к бытию неизменному, вневременному составляет суть идеи всеединства. Поиски смысла мирового бытия с самого начала философских занятий привели Франка к платонической традиции. Действительность, по Франку, не может быть подвержена логическому анализу. Поэтому подлинное основание мира есть тайна. Проникнутость мира и человека божественным всеединством свидетельствует о последовательном онтологизме, унаследованном Франком от своих учителей – Плотина (204/205–270), Н. Кузанского (1401–1464), М. Экхарта (1260–1327).

Определяющей для мировоззрения Франка на протяжении всей его философской деятельности является интуиция бытия как сверхрационального всеединства, стремление рационально выразить сверхрациональную сущность реальности, подвести под метафизику всеединства прочный логико-онтологический фундамент. Онтология, эстетическая и этическая проблематика разрабатываются Франком, исходя из осуществленного им анализа природы знания. Гносеологическая позиция Франка сводится к утверждению трансцендентности предмета познания, к установлению в системе знания «доступного» и «недоступного» (непостижимого) и данности их обоих в неразрывной целостности, в установлении границ «предметного» знания, вы-

ражаемого в суждениях и понятиях, и полагания «живого» знания, открывающего человеку доступ к глубинным сферам бытия. В онтологии Франк различает объективную действительность, т. е. то, что существует независимо от сознания и постигается средствами отвлеченного мышления, и «реальность» – как внутренний духовный мир человека, его сознание и самосознание.

Философ противопоставляет свое учение позитивистским программам, опирающимся на представление, что, кроме фактичности как совокупности всего эмпирически данного извне и субъекта, который регистрирует эти факты, ничего нет. Это положение критиковалось Соловьевым. Франк, продолжая эту критику, утверждает наличие реальности, в лице которой человек касается тайны другого мира, не сводимого к эмпирическому. Мир не может быть сведен ни к фактичности, ни к идеальности (так как законы логики, по Франку, не имеют смысла как отдельные требования). Действительность в единстве с идеальностью коренится в безусловном бытии, непостижимом по существу. То, что «имеется» в опыте помимо «данного», сверхлогично и недоступно постигающей мысли, но само является условием познания предмета.

Сфера искусства привлекала Франка, главным образом, возможностью обосновать созидующую свободу человека, человеческой личности (этой теме посвящены этюды о творчестве Пушкина, Тютчева, Гете, Рильке), не игнорируя при этом определяющего значения Идеи, не ущемляя «прав Духа» в широком смысле этих слов. Художественное творчество представляется философу той областью, апеллируя к которой, можно обосновать недетерминированность истинно человеческой деятельности и одновременно утвердить самоценность «идеальных форм», направляющих свободно деяния человека, но не ограничивающих его.

Искусство, с точки зрения Франка, выражает некую конкретную реальность, не разрывая ее на систему отвлеченных понятий, а берет ее именно как таковую, в ее конкретности. Искусство служит средством выражения, в

котором преодолевается чисто рациональный, отвлеченный смысл, делая жизнь и узнаваемой, и таинственной в силу совпадения двух пластов бытия (эмпирического и духовного).

Прекрасное открывается для человека как подобное собственному бытию, где духовное бытие соединено с телесным. Искусство, в отличие от проявлений красоты в природе, хотя и использует для достижения выразительности специальные средства – произвольные ассоциации идей, образов, эмоций, имеет, однако, ту же цель: открыть внутреннюю значительность, осмысленность, (или, по выражению Франка) «душеподобность» реальности.

Франк считал, что поэзия есть таинственный способ выразить то, что в иной – именно отвлеченно-логической – форме невыразимо. Он утверждал, что всякое явление искусства (в том числе и поэзия) входит в более широкую, общую связь вещей, а потому должно рассматриваться не только как нечто отдельное, изолированное от других явлений бытия, но и в спаянности с ними, которая существует независимо от наших субъективных желаний и склонностей, как неизбежное и неотвратимое свойство окружающего мира.

Русские философы не просто понимали, но чувствовали расколотость бытия, внутренне противоречивого и все же единого. Факт распадения бытия невозможно устранить какими-либо рассуждениями, с ним необходимо считаться. Красота не может спасти мир, но красота дает миру надежду на потенциальную гармонию. Даже она важна для человека, так как содержит момент прикосновения к непостижимому. И художник, и воспринимающий открываются для понимания бытия, погружение в которое заставляет чувствовать самих себя. В понятии Мы заложена возможность увидеть единение, почувствовать основы всеединства, которому служит искусство.

Так, гармония космоса была услышана философом в поэзии Ф. И. Тютчева (1803–1873). По мнению Франка, поэтам более всего удастся уловить мелодию подлинной гармонии бытия, даже через диссонансы того, что в человеческой жизни воспринимается как разлад высшего, духовного начала с природным бытием. Космическое чувство Тютчева угадывает в стихийном

нечто большее и высшее, чем стихия: в самих недрах природного бытия коренится сила преодоления.

Поэт выражает некоторое целостное сознание или чувство. Поэтическое произведение с точки зрения эстетического анализа представляет собой цельность формы и содержания. Смысл диалектики этих категорий состоит в том, что как отдельные, отличимые и противоположаемые друг другу моменты: форма и содержание – не существуют в искусстве. Нераздельное их единство делает произведение истинно художественным, поэтому художественное творение не имеет предмета вне себя, который надо было бы описать и на который оно бы направлялось. Художественное творение не может быть рассмотрено как выражение внешней реальности или выражение поэтом самого себя (в известном смысле, внутреннее существо человека есть дух, значит, выражая что-то духовное, человек выражает самого себя). С другой стороны, в качестве «я» единственного, неповторимого начала, по существу, человек невыразим, ибо он есть неотчуждаемая точка бытия.

Всякое поэтическое творение Франк рассматривал как выражение некоторой целостности. Для поэта – это целостность сознания и чувства, неразъединимая сущность, передаваемая как комплекс слов, образов, мыслей, ритмов, созвучий. «Хотя в состав поэзии входят элементы, доступные прозаической речи (понятия, мысли), но в поэтической комбинации «снимается» отвлеченный смысл, и, таким образом, поэтическое описание отличается от логического анализа реальности, что делает поэзию «умнее» прозы – она богаче, содержательнее, более приближается к абсолютной полноте и конкретности бытия» [14, с. 2].

Истинное существо поэзии – это откровение духовного мира, а для поэта – выражение «духовного нечего» в его душе. Поэтому применительно к художественному творчеству Франк говорит о единстве усилия художника, направленного на отыскание духовного начала в себе самом и «дара свыше», прорастающего в художнике. Только отвлеченно можно отделить одно от другого в процессе творчества. Художественное творение признается фило-

софом как самооткровение цельной реальности, которое возвышается над отношением субъекта и объекта.

Выражение или поэтическое творение стоит выше отношений формы и содержания. Это означает, что на эстетическую сферу Франк также распространяет принцип «антиномического монодуализма», в котором погашено различие между противоположностями, а есть нечто целостное. Так, поэт говорит, прежде всего, затем, чтобы самому уяснить свои думы и волнения. Истинная поэзия не может не быть искренней. В немногих, избранных словах поэта (иногда неосознанно) затаены самые откровенные признания.

Анализируя космический характер поэзии Тютчева, Франк приходит к выводу о стремлении поэта к сверхчувственному. Чувство целостности бытия проявляется во всей поэзии Тютчева и, прежде всего, в общности и вечности тем его творчества. Франк подчеркивает, что у поэта происходит проникновение вглубь вещей, пусть даже простых, но это проникновение вскрывает в многообразии внешних явлений основные силы бытия.

В своих философских построениях Франк ориентируется на модель искусства. Проблема состоит в том, что интуиция всеединства более всего представлена в искусстве, так как оно имеет дело с конкретной реальностью, а не с логическими аксиомами. Но философия может преодолеть эту ограниченность, направляя мысль на свою логическую форму, обозревая ее тем самым как целое. Таким образом, конкретный опыт реальности не обречен оставаться «немым», невыразимым. Будучи умственно постижимым через «описание», т. е. через комбинацию понятий, при котором их комплекс в своем единстве дает намекающее знание самой реальности, опыт также косвенно выразим через потенцированную форму мысли, которую можно назвать «трансцендентальным мышлением».

В искусстве человеку удастся прикоснуться к непостижимому через выразительность. Не случайно система онтологии Франка проходит через идеи метафизической антропологии. Человек получает возможность соучаствовать в реальности. Художник, создавая образ, полагает себя в бытии, он

совершает действие, благодаря которому открывает для себя и для другого непостижимое. Проблема творчества рассматривается в единстве двух сторон: данности божественной сущности мира и человеческого совершенствования порядка жизни через творение красоты. Хотя красота суть потенциальная гармония, однако, она служит постоянным импульсом актуального преобразования мира.

Бытие не дается познанием, не дается как предметное содержание, ибо жизнь есть прямая связь между «я» и бытием. Основа познания может быть только интуитивной, так как бытие человека принадлежит бытию всеобщего, и потому данное человеку чувство бытия не может быть внешним, а только глубоко внутренним. Русские философы никогда не ставили вопрос, как человек придет к спасению: внутренним ходом мыслей или внешним действием. Для них характерно не просто стремление к Богу, а жизнь в Боге, и в этом суть религиозного онтологизма. Онтологическая рефлексия выводит человека за пределы существования, в мир сущностей, в мир бытия как такового. Но как бы крепко ни вошел человек в строй жизни, остается нечто неуловимое в состоянии души, которое составляет, собственно говоря, подлинное человеческое существование. Остается внутренняя сокрытость, трудно уловимая, но такая явленная. Описать ее в привычных для нас понятиях не удастся, привязать к какой-либо схеме – невозможно.

В представленной традиции речь идет не только о значении поэзии для обнаружения непостижимого, но и о поэтизации мышления. Поэтизация мышления – это философская проблема. Все эстетическое мышление находится под властью того, что Платон обозначал понятием «мимезис», «эйдос». При этом мимезис рассматривается не просто как копирование вещей, а выявление их перводанного образа – эйдоса. В античной традиции приоритет был за оптическим подходом. Языковая доминанта привела к формированию такого понимания искусства, в котором наглядность не является единственным критерием художественности. Современное искусство соединяет платоновское требование мимезиса с исполнительским характером творчества, на

которое ориентировалась позитивистская эстетика. Как изначальное единство Я и бытия, оно не претендует ни на самодвижение Я, ни на наличную действительность, а раскрывает проблематику, заключающуюся в саморефлексии. Рефлексия становится саморефлексией, выбирающей в качестве предмета саму себя.

Идея о поэтической сущности бытия, выйдя из богословия и христианской мистики, получила свое развитие в литературной теории немецкого романтизма, прежде всего в работах братьев Ф. и А. Шлегелей, Ф. Новалиса (1772–1801), Ф. В. Шеллинга, а в трудах И. Г. Гердера, В. фон Гумбольдта (1767–1835) появилось обоснование поэтического происхождения и поэтической сущности языка. По мысли Гердера, философствование и поэтическое творчество суть движение в стихии языка. Немецкие романтики (Ф. Шлегель, Ф. Новалис) видели в поэтизации прообраз универсальной творческой активности, в которой соединяется философия, наука и религия. Задачей романтизма они считали поэтизацию мира. Главное в поэтизации – обнаружение и раскрытие духовной сущности мира, поэтому основной наукой для них стала герменевтика. Если в Божественном Логосе мир и слово суть одно, то мир можно читать как духовный текст, следовательно, герменевтически его анализировать. Между литературными категориями и категориями бытия существует аналогия. Так возникли романтические теории романа, фрагмента, иронии; литературные явления стали для романтиков бытийными категориями. Таким образом, бытие и текст стали соотносительными понятиями, имеющими духовную сущность. Поэзия, раскрывая духовную сущность слова внутри текста, соединяя в себе черты предмета и метода его анализа, переходит в герменевтику. Герменевтика, как метод анализа текста, предполагает продолжение конструкции поэтического текста в тексте толкования.

Поэтический текст можно рассматривать двояко: как целое, замкнутый художественный мир, и как часть высшего единства – например, совокупного творчества писателя. В первом случае мы рассматриваем его как индивиду-

альный творческий процесс соединения слова и духа, во втором – как форму, сопоставимую с другими формами.

Раскрывая сущность слова, поэт возвращает языку выразительность. Выявление скрытой сущности слова делает поэзию герменевтикой. Таким образом, внутри поэтического текста действуют две противоположные тенденции: использование языка искусства, с одной стороны, и строгих правил интерпретации – с другой. Однако само применение этих правил основано на интуиции толкователя, что превращает герменевтику в зеркальное отражение своего предмета, отражение одного языка в другом.

То состояние «напряжения», которое возникло между философией и поэзией в XX в., собственно, не является характеристикой только этого столетия. Оно постоянно сопровождало европейскую философию: «...близость поэзии и философии, заключающаяся в общем для них отстоянии от практического и основанного на научном опыте словоупотребления, в конце концов исчезает, растворяясь в невыразимости замкнутого на себя слова» [3, с. 118]. Поэтизация философского языка показывает нам набор риторических средств, отсылая при этом не к аргументам, а к мифопоэтике. Свершение философии посредством поэзии и поэзии посредством философии складывается в новое единство, смысл которого еще предстоит разгадать.

Литература к разделу

1. **Бахтин М. М.** Литературно-критические статьи. М., 1986.
2. **Белый А.** Символизм как миропонимание. М., 1994.
3. **Гадамер Г.-Г.** Актуальность прекрасного. М., 1991.
4. **Гордин А. М., Гордин М. А.** Александр Блок и русские художники. Л., 1986.
5. **Грановская Л. М.** Русский литературный язык в конце XIX и XX вв. М., 2005.
6. **Иванов В. И.** Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
7. **Иванов В. И.** Родное и вселенское. М., 1994.
8. **Казин А. Л.** Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб., 2000.
9. **Кандинский В. В.** Избранные труды по теории искусства : в 2 т. М., 2001. Т. 2.

10. **Пайман А.** История русского символизма. М., 2002.
11. **Соловьев В. С.** Смысл любви :избр. произведения. М., 1991.
12. **Степун Ф.** Вячеслав Иванов // Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992.
13. **Флоренский П. А.** История и философия искусства. М., 2000.
14. **Франк С. Л.** Космическое чувство в поэзии Тютчева // Русская мысль. 1913. № 11.
15. **Ханзен-Леве А.** Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.
16. **Хоружий С. С.** После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1993.

Раздел 4. ОТ МИРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА – К ОБРАЗУ МИРА

4.1 Онтология художественного образа

Вопрос о положении искусства в действительности – это основной вопрос философии искусства, обсуждение которого дает нам возможность его конкретизации.

Что такое действительность? Согласно философскому пониманию, это объективная реальность как актуально наличное бытие, реализующее определенные исторические возможности. Другими словами, действительность – это объективная реальность в ее конкретности и богатстве. И художники, и ученые живут в действительности, и вместе с тем она в известной мере зависит от них. Уже отсюда следует, что проблема «искусство и реальность» не может быть решена чисто объективным способом, хотя в то же время она не принадлежит к числу субъективных представлений, тождественных своему истолкованию. Ученый, кем бы он ни был – критиком, эстетиком, культурологом, философом, – участвует в отношении искусства к действительности, включает в это отношение самого себя. С другой стороны, произведение искусства – не просто вещь, онтологический статус которой совпадает с ее физическим бытием. Произведение искусства есть предметная духовность. Последнее, разумеется, не означает, что поэтическое творение есть какая-то замкнутая на себя вселенная, причина и цель самой себя. Простейшая оценка:

«плохой» рассказ или «хороший» – предполагает выход за пределы оцениваемого произведения в объективный мир. Никакая критическая статья не обходится без выражений: «сюжет», «композиция», «герой», «конфликт» и др., но эти понятия связывают данное произведение с множеством других, практически со всеми другими произведениями. В этом отношении верно то, что каждое художественное произведение есть совершенная индивидуальность, однако, такой же индивидуальностью является и определенный вид произведений, тип, род и т. д. Вопрос заключается в том, чтобы понять принципы строения произведения не как заданные, т.е. формально, а как содержательные

Что же это за предмет, на котором сходятся исследовательские интересы философских, научных и критических дисциплин, рассматривающих сущностное пребывание искусства в действительности? Таким предметом является художественный образ.

Традиционное определение искусства – мышление в художественных образах. Художник, отражая действительность, мыслит образно-эмоционально, результат его творчества несет в себе образно-эмоциональное начало, вызывая у публики сходные переживания и мысли. Л. Н. Толстой (1828–1910) отмечал: «Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его» [10, с. 85–86].

Термин «художественный образ» имеет два значения. Прежде всего – «микрообраз», знак, некая элементарная частица художественного мышления, специфическая для каждого вида искусства. В музыке – сочетание звуков, в театре – приёмы актерской игры, в литературе – образность языка. Художественный знак создает эмоциональное переживание. Второе значение – это «макрообраз», синтетический образ, портрет эпохи.

Художественный образ представляет собой продукт и форму человеческого деяния, получившего воплощение, например, в слове или в движущемся изображении. Однако так сказать – значит определить родовую принад-

лежность образа, но не его специфическое видовое отличие, т. к. любой предмет культуры представляет собой воплощенный смысл. В отличие от большинства продуктов культуры, в которых опредмечена частная, специализированная активность человека, образы искусства воплощают в себе всеобщие определения человеческой деятельности, восходящие к статусу человека как микрокосма.

Художественный образ нельзя исчерпать каким-либо односторонним его толкованием. Так, художественный образ не тождественен вещественному составу книги или фильма, его социокультурный способ существования не совпадает с физическим наличием бумаги или киноленты. Художественный образ не исчерпывается и распространенным в школьной поэтике представлением об образе-характере, образе-типе. Образ – это качественная ячейка художественного произведения, представляющая его содержательную целостность на всех структурных уровнях. Иными словами, художественный образ может быть слово или отдельный кадр, а также фильм или роман в целом.

Загадка образа искусства заключается в том, что «духовная перспектива», к которой восходит образ, всегда претворяется в конкретном пластическом изображении. В принципе, художественный образ следует рассматривать как сверхрациональное единство беспредельного и предела, как порождающую модель неограниченной смысловой мощи.

Искусство выражает человеческое отношение к миру, но природа человека реализуется как универсальное воспроизведение бытия. Наука и искусство равно служат такому воспроизведению. Таким образом, единство истины, добра и красоты – не высокопарная фраза, а метафизическая позиция. Художественный образ больше всего предмета: в натюрморте, песне и т. п. дается его «неподобное подобие», происходит встреча мира и образа. Невозможность абстрактного противопоставления образа действительности не означает тождества с ней. непонимание последнего ведет к теоретической путанице, т. к. стирает различие между художественным и нехудожественным.

Художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это – уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художниками, и их сочетания. Иногда в определенном контексте знаком становится отсутствие знака – чеховские паузы, «фигуры умолчания». Художественное произведение существует только как созданная автором уникальная система.

Выше мы употребили термин знак. Наука о знаковых системах – семиотика. В какой мере применимы к анализу искусства семиотические методы? В 1928 г. в Ленинграде вышла книга В. Я. Проппа (1895–1970) «Морфология сказки» [см.: 8]. Ее автором была установлена известная повторяемость в структуре сказочных сюжетов. Но в дальнейшем он решительно отверг попытки придать всеобщее значение в искусстве точным методам исследования. «Там, где искусство, – писал Пропп, – применение точных методов только тогда даст положительные результаты, если изучение повторяемости будет сочетаться с изучением единственности, перед которой мы стоим как перед признанием непостижимого чуда» [9, с. 583–584].

Общее положение о содержательном анализе искусства требует дальнейшего уточнения. Методологическая установка такова: главные стороны и свойства художественного образа выявляются именно как способы его отношения к духовно-онтологическому центру бытия и потому не поддаются изучению как таковые, но лишь при условии самоопределения. Поэтому художественный образ есть символический акт определения человека в мире.

Наиболее простой уровень связи художественного образа с действительностью представлен его материалом. Вместе с тем значение материала велико, т. к. именно его неодинаковость лежит в основе различных видов искусства. Дело тут не просто в различии выразительных возможностей звука или цвета. Существенность физического уровня бытия образа проявляется, прежде всего, в том, что обобщенный смысл представленной в нем действительности воплощается именно в данном материале. Подлинной сущностью

его является уже не физическое тело, а опредмеченная в нем смысловая энергия. Только при этом условии вещество становится художественным материалом.

Следующим уровнем на пути к содержанию является форма. Мы понимаем этот термин как активное композиционное устройство художественного образа, его знаково-речевую структуру. Форма произведения искусства актуализируется как встреча материала с направленностью созидающей и воспринимающей его творческой установки.

Современная структурно-семиотическая методология предлагает исключить категории «форма» и «содержание» из искусствоведческого употребления. Ю. М. Лотман (1922–1993) пишет о том, что «дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре» [6, с. 19]. Такое требование может быть оправдано в рамках имманентного подхода к произведению. В этом плане в искусстве нет и не может быть идеи вне структуры.

Однако все дело в том, что идеи искусства принадлежат не только ему. Идея выступает в искусстве как идея художественная, в науке – как идея научная, а в морали – как идея нравственная. Из понимания художественного образа как чувственного отражения целостного бытия с необходимостью следует, что любой художественный образ является лишь одной из сторон своего более широкого содержания. Если материал образа обеспечивает его физическое существование в мире (образ как вещь), то художественная форма открывает в этой вещи измерения, выходящие за ее физические пределы. Проще говоря, форма – это способ духовно-практического освоения предмета, в котором воплощается авторский замысел. Понятие формы шире, чем оформленность артефакта. Форма преобразует действительность сквозь призму авторско-зрительской установки. Здесь коренится то, что принято называть условностью в искусстве.

Форма определяется содержанием – это известное положение. «Что» определяющим образом влияет на «как». В подлинном искусстве содержание

и форма художественного образа слиты воедино, т. е. речь идет о внутренней форме. По мнению некоторых исследователей (В. Гумбольдт, А. Потебня и др.) в основу внутренней формы ложится акцентированная, выделенная качественная сторона явления, которая порождает многозначность художественного образа, способность к связям с другими образами и ценностными содержаниями. Лишенный «отношенческого» аспекта внутренней формы, образ становится натуралистической копией предмета или явления. При утрате живой связи внутренней формы с конкретными признаками явления художественный опыт превращается в условный знак. Поэтому внутренняя форма требует своего полного воплощения в соответствующем ей материале того или иного искусства, в «ткани» конкретного произведения.

Работы М. М. Бахтина [см.: 1, 2] открыли новый этап в понимании формы не только в сфере искусства, но и в вопросах формирования новой системы философии. Бахтин говорит о форме культурного бытия. Бытие, как и человек, является полноценным субъектом. Бытие неотделимо от логики бытия – от той структуры, которая делает его тем, что оно есть, и дает разуму силу овладеть им и формировать его. Быть чем-то – значит иметь форму. Все, что утрачивает свою форму, утрачивает и свое бытие. Форма не должна противоречить содержанию. Разделение формы и содержания становится проблемой культурной деятельности человека.

Классическая традиция выдвигала на первый план гармонию формы и содержания, постулируя, что содержание первично по отношению к форме. Продолжая рассуждения в том же ключе, можно сказать, что изменение формы рассматривалось как упадок и отклонение от классической нормы. Как Гегель, так и Шеллинг мыслили о воплощении духа в художественных формах. Но в самой интуиции воплощения бесплотного начала для них не было ничего проблемного. Согласно Гегелю, все в мире есть та или иная ступень или аспект бесплотного духа; и если, по Шеллингу, в образе выражается бесконечная идея, то возможность самого такого «выражения» не подвергалась им никакому сомнению.

Концепция Бахтина представляет интерес с точки зрения логики формы. Становление формы осуществляется в направлении все большего одухотворения формы, в направлении сближения искусства с жизнью, что объединяет его с поисками в классической традиции. Начав свои рассуждения с вещественной скульптурной формы, мыслитель дает ей жизненный импульс (музыкальная, ритмическая форма), а затем вносит в нее собственно духовное начало (полифонический роман Достоевского). Здесь мы уже находим принципиальное отличие от классического понимания формы. Говорить о форме в смысле формы-границы уже нельзя. Романы Достоевского свидетельствуют о рождении новой формы искусства – полифонического романа. Форма романного диалога не умерщвляет жизнь, она сама есть жизнь. Так, последовательно, шаг за шагом, Бахтин решает центральную проблему искусства – проблему формы и жизни. Действительно, форма подавляет жизнь, но степень «мертвости» форм весьма различна, искусство отнюдь не определяется властью рока, оно находит выход в полифоническом романе: здесь и совершенство искусства, и сама жизнь.

Значение логики формы в концепции Бахтина состоит в переводе ее в новое проблемное поле понимания. Принцип искусства, принцип формы всегда представлялся противоречивым, специфика рубежа XIX–XX вв. лишь в том, что в сознании мыслителей этого времени противоречие формы заострилось до неразрешимой антиномии. Появление новых тем, связанных с изменяющимся образом мира, привело к разрушению классической формы.

Классическая (или закрытая) форма противостоит форме открытой, хотя это противопоставление не является абсолютным. Это различие, на наш взгляд, имеет смысл лишь в том случае, если можно установить соответствие каждой формы с определенными характеристиками художественного видения и даже концепции человека, на которую оно опирается. Критерий «открытость-закрытость» возник в процессе изучения художественных форм и направлен на выявление смысла. Если закрытая форма направлена только на саму себя и тот смысл, который содержится в ней, то открытая форма отсы-

лает за пределы самой себя, создавая ощущение безграничности смыслов. Особенность авангардистского дискурса состоит в поиске и в работе с открытыми формами.

Вопрос о форме, несмотря на давнюю историю своего существования, остается чрезвычайно актуальным. Именно авангард начала XX в., признанный как «новое революционное искусство», поставил вопрос о поисках новизны формотворчества.

В самом абстрактном смысле форма – это структура, способ, которым создается целое. С одной стороны, форма в искусстве обусловлена природой материала. С другой стороны, форма выходит за пределы материала, становится активной, сама начинает творить. Художественное содержание в этом случае нуждается в форме, так как только через нее может быть выражено. В искусстве не только преодолевается «вещность» формы, но и сам акт ее творения делает возможным существование содержания. Содержание существует не до формы, а творится через форму, то есть через выражение.

Рассмотрение художественного образа как формы предполагает вопрос о том, формой чего он служит. Вопрос о содержании труден, а в современной искусствоведческой литературе дискуссионен. Ясно, что содержательность художественного образа зависит от отображаемой им действительности – предмета искусства, хотя и не тождественна ей.

В широком плане содержание образа есть целостное бытие, нашедшее в нем для себя символическое индивидуальное завершение. Само расслоение образа на материал и форму возможно по отношению к его содержанию.

В позитивистски ориентированном искусствоведении имеется склонность отождествлять содержание со смыслом. С точки зрения языковедческого подхода к искусству такая трактовка оказалась полезной для достижения некоторых частных целей, однако в эстетическом плане она приводит к методологическим парадоксам. Изнутри, с точки зрения имманентно-семиотического подхода, невозможно разорвать функциональную связь между означаемым и означающим. Только извне, с философской точки зрения

художественный образ определяется содержательно. Как всякий продукт культуры, образ имеет свой исток не в себе, а в отпустившем его на свободу – через посредство человека – мире и потому входит в мир, лишь перестав быть исключительно собой. Отраженные в образе события и вещи мира, его дни и вечера, реки и деревья составляют первый слой содержания образа.

Иначе обстоит дело с планом художественного содержания, который определяется единством авторского и читательского переживания образа, его конкретного восприятия. На этом уровне содержание образа начинает жить самостоятельной жизнью. Содержание образа остается собой и вместе с тем в чем-то становится другим, новым. Образ – это подвижный, развивающийся «объект-субъект», развертывающийся через напряженное противопоставление своего текста и контекста – от личностного до общезначимого.

В свою очередь, личностно-психологический план образа оказывается формой более широкого содержания. Высшим содержательным слоем образа предстает мир, который имеет свои материал и форму.

Художественный образ существует в двух измерениях: в «горизонтальных» связях сопоставлений между различными качествами, предметами, явлениями и в связях «по вертикали» – структурных отношениях между художественной идеей, внутренней формой и внешней формой – словесной, звуковой, зрительной «оболочками» конкретного произведения.

Итак, мы пришли к следующим выводам: всякий образ индивидуален и потому имеет свой материал, содержание и форму; поднимаясь на другой уровень обобщения, можно утверждать, что вся совокупность художественных образов данной культуры может быть прочитана как ее генеральный образ, имеющий свои материал и форму; содержание, форма и материал – это конкретно-всеобщие начала образа, существующие лишь для и через него; сущность произведения заключена не только в нем самом, но и в его отношении к целому – к жизни и ее правде. Образ как вещь и форма – это проявление идейного ядра образа, в котором его связь с миром раскрывается как

живая и индивидуальная. Образ и есть переход между всеобщей и личной жизнью.

4.2 Образ мира в искусстве XX века

Путь нашего исследования состоит в определении бытия мира образа и образа мира. Нам предстоит проследить этот процесс предметно – так, как он осуществлялся в культуре XX в. В классической традиции искусство понималось как область божественно прекрасного. Однако на рубеже XIX–XX вв. модернисты превратили искусство в проекцию «Я». В настоящее время и то и другое считается безнадежно устаревшим. Постмодернизм снял границы между «Я» и «не-Я», между искусством и неискусством, утверждением и отрицанием. В этих условиях от философии искусства требуется не только теоретическое осмысление проблем, но и поиск живых мировоззренческих установок на понимание того, как искусство функционирует в современной жизни.

Особенностью искусства нашего времени (под которым мы понимаем культуру конца XX – начала XXI вв.) является сама форма современных продуктивно-творческих отношений. В любой сфере современной духовной практики мы обнаруживаем явное возрастание роли человека как субъекта творческих направлений.

Во второй половине XX в. природа вещей обнаруживает свою подвижность как форма и продукт человеческой деятельности. В ходе такого гуманистического по сути процесса обряды, предания, моральные нормы и научные понятия перестают восприниматься как нечто самодовлеющее и становятся участниками встречи со своим «носителем» – человеком. Только в результате такой проверки на «человечность», только если диалог с тем или иным элементом культуры состоялся, он признается как ценность, занимает определенное место в иерархии.

Пожалуй, наиболее наглядно это проявляется в искусстве. В пластическом образе греческой скульптуры ведущую роль играл телесный, матери-

ально данный объект, существовавший (как правило) в одном экземпляре и не нуждавшийся в другом образе, чтобы подтвердить свою неповторимость. Примерно так же обстояло дело и в живописи, где ведущая роль принадлежала рисунку. Однако импрессионисты, вслед за ними М. А. Врубель (1856–1910), В. Ван Гог, П. Пикассо показали, что контур отдельного предмета есть продукт взаимодействия множества цветовых пятен, представляющих различные предметы. Отвлеченный предмет стал лишь одним из многих на фоне других вещей, событий, а зрителю теперь отводилась роль их осознания, распределения, переработки.

Типологически схожие тенденции можно указать во многих видах искусства. Подчеркнутая «технологичность» поэтики, ликвидация «четвертой стены» на сцене, показ съемочной группы в игровой ленте – явления близкого порядка. Сюда же относится предложенная Л. С. Выготским (1896–1934) [см.: 4] и развитая С. М. Эйзенштейном (1898–1948) концепция внутренней речи как творческого спора с самим собой [см.: 12], универсальная трактовка М. М. Бахтиным диалога как культурсозидающего принципа. Содержательно истолкованное мышление в XX в. предстало как логика «встречи» мысли предмета с самим собой.

В классические эпохи представление о мировом бытии было связано с идеей строгого и гармоничного порядка – все равно, предопределен ли он божественной волей или существует независимо от нее. XX век – период окончательного разлома стройных космогонии древности и вместе с тем период трудных попыток восстановления целостности мира.

Огромный мир беспредельного космоса и обжитой мир человека, природа и история – все это обнимают понятия «универсальная картина мира» или «образ мира». Они обычно употребляются как равноценные и обозначают некую отвлеченную матрицу цельного и, по возможности, непротиворечивого понимания человеком определенной эпохи мироздания как сопряженного порядка космоса, природы и исторического бытия. В художественной картине мира главным является отношение человека к миру.

В каком бы смысле ни употреблялось выражение «образ мира» или «картина мира» – как понятие науки (например, «физическая картина мира»), науковедения (неточный аналог термина «парадигма») или как синоним «мировоззрения», – оно сохраняет значение чего-то целостного. В качестве целого здесь представлен мир, а образ означает сам способ целостного представления.

Неклассическое видение разрушает иерархическую структуру мира. До сих пор разрушение одной иерархии предполагало утверждение другой, но в XX в. произошло нарушение целостности, радикальная дезинтеграция. Классика не может существовать там, где картина мира лишена четких очертаний. Бестрепетное отношение к бытию, размывание границ между утилитарным и художественным, реальностью и текстом свидетельствуют об изменившемся состоянии метафизического начала всякой культуры.

При этом новое явление рождается из элементов распада прежней системы. Сбалансированное соотношение этих элементов, которое обнаруживает анализ любого произведения искусства, создавало систему, которую мы здесь называем классической. Распаду предшествовало нарушение этого естественного равновесия: усиление одних элементов системы при подавлении других, появление диссонансов. Нахождение внутри классического пространства будет обнаруживаться до тех пор, пока ни один из компонентов не выведен как самостоятельный. Отличие неклассического искусства состоит в структурных изменениях, когда один из элементов, нарушая классическую гармонию, претендует на самодостаточность. Возникающие в современном художественном пространстве многочисленные течения, так или иначе, выполняют те же функции, которые всегда выполняло искусство, но какими бы экзотическими не казались новые явления, они получили самостоятельную сущность как элементы распада.

Основной принцип построения картины мира в искусстве XX в. можно обозначить как «соединение всего». Она творится из реалий, мифов, художественных традиций и манер. Взамен стройности и цельности совершенного

космоса, развернутого в замкнутом пространстве и времени, в искусстве XX в. высвечивается коллажность и пестрота сочетаний. Художник создает вольный, игровой и парадоксальный образ мира. Парадоксальность проистекает из желания свести несводимое, объединить в едином пространстве художественное и нехудожественное, творя новую модель миропорядка.

Для искусства Новейшего времени оказалась актуальной проблема эстетической рамы как начального элемента поэтической формы. Например, рама в картине – это пространственный ограничитель. Но различные виды рам по-разному представляют само художественное содержание, влияя тем самым на его понимание. Понятие рамы фиксирует автономно-созерцательную ценность художественного произведения, замкнутости внутри себя. Внешне эстетическая рама может воплощаться весьма ощутимо (позолоченные рамы академических картин). Так, если рама выдавалась вперед и окружала изображение с видом перспективы, то она принадлежала скорее пространству воспринимающего. В современной живописи нередко используется рама, которая накладывается на изображение, беспорядочно обрезает фигуры переднего плана, создавая таким образом впечатление непосредственной близости происходящего. Что касается письменной литературы, то в ней существует множество способов отделения художественных реальностей от реальности жизни (подпись «рассказ», «повесть» на первой странице). Неслучайно попытки снять различие между искусством и действительностью связаны с ликвидацией эстетической рамы, как это имеет место в леворадикальном кино, поп-арте. Однако ни литература, ни кино не допускают подобной ликвидации.

Произведение искусства является многогранным. М. А. Булгаков (1891–1940) дает образец многократного использования рамки, где повествование, сначала идущее от имени автора, становится рассказом одного из персонажей: Воланда о судьбе Иешуа и Пилата и оказывается сочинением другого персонажа – Мастера. Введение рамки второго, третьего порядка чревато мгновенным переключением действия в другой смысл. Это наиболее ярко

проявляется в творчестве Ф. Феллини (1920–1993) и А. Куросавы (1910–1998). В художественных фильмах этих режиссеров «Восемь с половиной», «Расемон» множественность токования одного события обусловлена мнением, что жизненные события вообще тождественны своему толкованию (мысль, характерная для Востока).

В общем виде можно сказать, что поэтическая (гуманитарная) истина не предрешается абсолютным канонем, образцом, как часто было в предшествующие века, но рождается в открытом поиске, в непринужденном течении многоголосия. Известный французский исследователь А. Моль (р. 1930) назвал это течение «мозаичной культурой», состоящей из гигантского хаотичного набора имен, фактов и произведений и противопоставляемой по этой причине устаревшей «картезианской» культуре, последовательно двигавшейся от целого к частям и твердо знавшей, чего она хочет. Особенность образа мира в искусстве XX в. состоит в подвижности границ.

4.3 Проблема языка в искусстве

Искусство XX в. с неизбежностью поставило вопрос о языке. Классическая традиция в философии ориентировалась на знание (или науку) и решала проблему основания независимо от того, что М. Фуко называл «бытием языка». Самоактивность языка и содержащаяся в нем способность мыслить выносились за скобки классических рассуждений. Язык как язык не был собственной проблемой классической философии, т. е. язык понимался как независимое «тело», как сопротивляющаяся рациональности «телесность», как некая враждебная стихия по отношению к рациональной мысли. Лингвистическая телесность поглощалась концептуальным аппаратом. Кризис в философии обозначился вместе с кризисом в науке, с появлением на базе философии жизни экзистенциализма, затем структурализма, постструктурализма и деконструктивизма, впитавших в себя формализм, современную лингвистику, культурологию. В результате философия отошла от науки к мифу, поэзии. Смена научно-познавательной установки обнаружила проблему «материи»

высказывания, выразительных возможностей языка. Слово стало «живым» существом, особой энергией.

В целом в классически направленной философии возобладала не позитивная или нейтральная оценка выдвижения языка в качестве центральной проблемы, а преимущественно критическое направление, стремившееся преодолеть власть языка. Неклассика видела путь для разрешения философских проблем и для освобождения человеческого разума именно в раскрытии глубинной природы языка и в опоре на него.

Лингвистический поворот был провозглашен уже в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна (1889–1951): «Границы моего мира суть границы моего языка». Однако реальный переход от модели сознания к модели языка был связан с «прагматическим поворотом» в анализе культуры. Первоначально лингвистический поворот осуществлялся в узких рамках синтактико-семантического подхода, который абстрагировался от рассмотрения прагматических аспектов языкового значения. Соответственно теория науки логического позитивизма не принимала во внимание психологические, социологические и исторические факторы динамики научного познания. «Поворот», связанный с работами Витгенштейна, означал разработку прагматической концепции значения, благодаря которой на передний план выходила коммуникативная функция языка, а функция репрезентации трактовалась как производная от нее. Квази-субъектом познания оказывается тогда надындивидуальная языковая игра, производящая «картину мира» – первичную очевидность, выступавшую в качестве мифологии. Не существует такой позиции вне языкового опыта мира, которая позволила бы сделать его предметом внешнего рассмотрения. Язык – это способ мироистолкования, предпосланный любому акту рефлексии, прежде всего, философской, нацеленной на истолкование мира, уже существующего в языке.

Интерес к проблеме языка искусства связан в настоящее время с целым рядом обстоятельств как социокультурного, так и внутри художественного свойства. Прежде всего это обусловлено процессами, происходящими в со-

временной культуре в целом. Исследование культуры с точки зрения ее семиотичности показывает, что знаковость не есть нечто неизменное, находящееся на одном уровне. Она может в значительной степени изменяться, повышаться или понижаться, тем самым образуя различные периоды культуры, отличающиеся друг от друга уровнем семиотичности. Характер современной эпохи в целом дает нам основание говорить о тенденции к повышению функционально-знакового характера культуры.

Вместе с тем происходит повышение и внутрихудожественной знаковости искусства, т. е. знаковости, определяемой его внутренними законами и особенностями. Это характеризует относительную независимость развития искусства и связано с самой его спецификой, с его способностью наиболее чутко отражать реалии культуры, предвидеть будущее, утверждать идеал, с самой внутренней направленностью искусства на постоянное обновление. Поэтому изменение роли языка искусства, которые можно зафиксировать в виде определенной тенденции, происходит не только в рамках исторической эпохи, но и социально-художественной ситуации. На эмпирическом уровне это фиксируется увеличением образно-знаковых форм выражения художественного содержания (символических, мифологических, аллегорических и пр.), широко распространившейся тенденции введения в произведения символов, знаков и т. п. Знаковая реальность искусства обеспечивает связь элементов системы «художник–произведение–воспринимающий».

Первой формой существования языка искусства выступает его бытие в качестве материального носителя художественного образа. Для воспринимающего язык в данном случае неотделим от содержания и постигается через проникновение в выразительную форму. Овладение таким языком становится возможным постольку, поскольку на основании усвоения определенного количества правил и приемов формируется способность человека воспринимать эти формы как художественные. А. Н. Веселовский (1838–1906) писал о том, что отличительной чертой поэтического языка является его «условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и

тем же или исходным ассоциациям мыслей и образов» [3, с. 360]. Иначе говоря, в сознании воспринимающего образуется некая сетка правил (существующая скорее как интуитивная), которая позволяет, «не замечая» ее, учитывать условность искусства, преодолеть ее и в то же время осознавать как специфический художественный факт, т. е. понимать.

Другой формой бытия языка искусства выступают так называемые внеобразные знаковые системы. Возникая с появлением искусства и не имея самостоятельного существования, они не относятся собственно к искусству, но задают его знаковую ситуацию. Это не собственно художественные знаки, ибо они выражают не содержание художественного произведения, но своеобразные вспомогательные знаки, содержанием которых является само искусство, именно поэтому они и образуют один из уровней существования языка искусства. Будучи за пределами художественного произведения, они в то же время находятся в рамках художественной культуры. Так, здание театра, наличие сцены в театре выступают как «опознавательные» знаки в мире искусства. Основные их функции заключаются в сообщении о том, что мы имеем дело с произведением искусства, а также о первичной организации восприятия. В силу этого владение языком внеобразных знаков – условие адекватного постижения произведения искусства.

Следующей важной формой бытия языка искусства является его метахудожественное существование. Процесс общения с искусством неизбежно связан с вычленением устойчивых форм, способов передачи художественного содержания, специфичных для каждой исторической эпохи. Практика художественного восприятия основана не только на выделении специфического, уникального при взаимодействии с каждым новым произведением искусства, но и на выделении общего, повторяющегося, результатом чего является формирование в сознании воспринимающего системы художественных норм и канонов. В рамках искусства они выполняют целый ряд функций, обеспечивающих собственно художественную коммуникацию. Это обусловлено, во-первых, наличием у них стойкого, социально отработанного потенциала.

В одной из своих статей Ю. Н. Тынянов (1894–1943) писал о Блоке, что «он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность, слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна отвлекает от эмоциональности в сторону предметности» [11, с. 517].

В качестве второго момента можно назвать «автономизацию» процессов создания и восприятия художественного произведения. Эти элементы составляют опору для сознания как художника, так и воспринимающего, необходимое основание, которое требуется для восприятия и продуцирования новой художественной информации. Данные явления могут рассматриваться как механизмы «экономии творчества», они являются одним из оснований, которое делает возможным построение художественного произведения по принципу открытой модели. Д. С. Лихачев (1906–1999) отмечает, что «сама по себе система канонов может быть полезным фактором искусства, обеспечивающим познание действительности. Стремление к установлению литературных канонов соответствует стремлению человека к систематизации своего познания облегчающим восприятие обобщением, к экономии творчества. Канон – знак, канон – сигнал, вызывающий известные чувства и представления» [5, с. 158].

Являясь хранителями знания, канонические знаковые системы выступают связующим звеном между прошлым художественным опытом и настоящим, являются моделями прошлой художественной деятельности, существующей в настоящем. Овладение нормой, каноном является также необходимым элементом овладения мастерством для художника и художественным опытом для воспринимающего. Само осознание нового возможно только по сравнению с уже сложившимся, устоявшимся на его фоне.

Таким образом, одна из особенностей языка искусства заключается в том, что свое реальное бытие он обнаруживает в контексте культуры. В силу этого язык искусства наряду с объективацией художественного содержания объективирует и некоторые особенности актуальной ситуации культуры. По-

нять особенность языка того или иного произведения можно, познавая реальность, его породившую, но и по его особенностям можно воссоздать некоторые особенности этой реальности.

Игровой характер языка неклассического искусства обнажил многие тайные пружины языкового общения человека с окружающим миром. Какие только смыслообразы не будут сотворены художниками XX в., какие только языковые игры не случится им апробировать. В практических опытах искусства, как и в философских теориях, укоренится представление о самодовлеющем значении языка, который не просто отражает нечто, а сложно взаимодействует с тем, кто говорит, и с тем, что «говорится», тая в себе варианты возможности обозначения смысла.

Критика языка (в том числе образного) в XX в. приобрела поистине драматический характер. Мучительно преодолевая нигилизм, Ницше одним из первых будет искать путь к новому, иному языку, убеждая, что лучше молчать, чем покоряться косной стихии языка, которая укрывает подлинный смысл. Художники приветствуют и поддерживают призыв немецкого философа взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения искусства. Но критика языка – самое «болезненное» место критики культуры и пронизано страстной одержимостью создания нового художественного языка.

Мысль Хайдеггера о том, что творчество языка есть одновременно и творение бытия, владела едва ли не каждым авангардистом. Страх перед неспособностью выразиться стал предметом эстетизации и породил особый язык, впитавший в себя алогизмы, невнятицу и отражающий не только абсурдность бытия, но и собственную абсурдность, когда говорящему «выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как и обязательства выражать». Ощущение трагического бессилия языка приведет к отчаянным попыткам преступить границы, прибегнуть к абсурду.

Деятели авангарда не только не в силах постичь классической ясности сотворенного ими образа, но и не хотят такой ясности, чувствуя в ней опасность самоограничения воображения, призрак системы, убивающий живую истину. В своем противопоставлении такой ясности мыслители и художники будут доходить до предпочтения молчания высказыванию.

Л. Витгенштейн называл молчание «всечеловеческим языком», художники заменили живописный образ нетронутым холстом (К. С. Малевич), а музыканты слышали выразительность тишины в «безмолвных» произведениях (Дж. Кейдж). Критика языка в искусстве авангарда пронизана идеей создания новой художественной формы. Даже отсутствие выражения превращалось в конструктивный прием сотворения нового мира. При этом само понятие «язык искусства» раздвигается «вглубь»: в него фактически начинают входить все элементы художественного произведения – все то, что может или несет информацию об «ином». Так искусство само становится своего рода языком, выполняя функции «кода» культуры (М. С. Каган).

4.4 Становление новой образности

Искусство заявило о своем вторжении в культуру в качестве прямого инициатора резких, парадоксальных изменений прежнего ментального опыта. Являя нечто новое и небывалое, искусство подготовило культурное сознание к тому, что возникающий художественный язык был способен стать ключом к вхождению в незнакомые, меняющиеся структуры жизни.

Новая образность стала областью активного поиска. Именно через необычность по-новому обретаемой формы возникали множества неизведанных содержаний, оттачивались возможности увидеть и услышать ранее закрытое для эстетического созерцания.

Мир в новом искусстве становился неопределенным, загадочным, парадоксальным, неким явлением глубинных пластов. В реальности противостоит не цвет, свет и звук, а индивидуально-личностные комплексы понятий, способностей и идей человека, связанных с «чистотой» и «принципиально-

стью» эстетического приема; и этот принципиально организованный и осмысленный прием предстает как противовес «беспринципности» и злу хаоса мира.

Жажда поисков и ответов породилась ситуацией, которую остро чувствовало искусство. Эта ситуация мировосприятия, т. е. вписывания человека в систему мира, его духовное самочувствие в ней. Такая ситуация исторически могла иметь различные формы. Для Европы начала XX в. – это противостояние индивидуального человека и мира вокруг него, диалог человечески личностного и реально складывающегося окружения. Субъектно-объектная дуальная структура, где оба начала имеют равные права на активное присутствие и богатое взаимодействие друг с другом, сложилась в результате нескольких веков исторического, философского, эстетического и культурного развития европейского сознания Нового и Новейшего времени.

На этом относительно узком историческом отрезке сформирована система восприятия мира, где реальность по определению была двухполюсна, диалогична и не существовала вне двунаправленной активной проекции человека на мир и мира на человека. Вступая в XX в. и обживая его пространство, искусство не могло быть вне этой системы ценностного отсчета реальности. Отсюда проистекает его активность, поиски внутренней диалогической позиции человека.

Главным смысловым полем прояснений в этом диалоге становится ситуация «на грани» и «через грань», «на пределе» и «через предел». Среди множества возможных попыток обозначить для искусства этот блок смыслов, который оказывается преобладающим в эстетическом поиске века, можно назвать зону человеческого (и внечеловеческого) предела, зону переступания грани. Это становится предметом пристального внимания всех направлений искусства и, соответственно, всех новых форм образности. Философское освоение данного ментального феномена было востребовано XX столетием. Интерес к испытываемым человеком эмоциональным и интеллектуальным ощущениям предела и запредела, художественный анализ того, что происхо-

дит на этой линии, представляет собой область колоссального напряжения искусства. Грани этой логики осваивает и выражает искусство в слове, цвете, звуке. Весь мир становится для художника областью образных открытий.

Открытия эти, конечно же, смещают представления о невозможном-возможном, об одновременности их присутствия в одном. Таким образом, искусство не только меняет взгляд человека на мир, но и сущность самого человека. В этой ситуации перед художником встает проблема чувственно-зримой стороны образа. Вопрос о художественной видимости – это вопрос о том, что искусство предъявляет нашим глазам, нашему восприятию. Наиболее точно эта проблема для XX в. обозначена П. Пикассо. Он противопоставлял «обманкам» зависимой от природы живописи метод зримой метафоры. Это означает, что художник не верит реальности. Принципиальная новизна XX в. в том, что впервые искусство пытается решать свои задачи, сознательно «разрушая» привычный образный строй, отрицая принцип мимезиса, акцентируя не изображение, а смысловые глубины образа.

Современное искусство создает свои образные смыслы. Конечно же, оно использует весь арсенал духовной культуры: Древний Восток, античность, христианство, язычество и т. д. Но формируется новая экзистенциальность. Раскрыть ее лицо, овладеть языком, способным ее выразить, есть главная задача искусства.

Каковы возможности культурно-художественных интуиции, каким образом они извлекаются из реальности и превращаются в художественную стихию, показал О. Шпенглер. Дух «фаустовской» культуры он раскрыл как неповторимые феномены восприятия мира. Динамизм и бесконечность смыслов, свойственные европейскому типу восприятия, еще раз напоминают человеку о способности извлекать то, что превышает пределы видимости, изменяет телесную ограниченность бытия.

Такого рода «превышения» – реальность сложившегося западного сознания, что с достаточной четкостью позволяет поставить для искусства ди-

лемму «видимость-смысл». При этом сама «видимость» может пониматься двояко: как жизненная видимость (реальных предметов и событий) и как видимость образная, создаваемая искусством.

С жизненной видимостью сразу же становится ясно: она превращается современным искусством лишь в повод для полагания смыслов и может конкретно присутствовать, а равно и отсутствовать в художественном произведении. Жизненная похожесть становится лишь одним из приемов в арсенале современного художника. Искусство демонстрирует, что оно выше фигуративности. Оно открыто высвобождается из плена видимости, отступает от его диктата, который ранее мыслился обязательным. Внутриобразная видимость принадлежит только искусству и потому обладает культурно-эстетическими свойствами.

Проблема видимости в художественном произведении – это отдельная проблема. В ней особо выделяется один аспект – образная телесность в XX в.: тот неузнаваемо изменчивый мир предметов, отношений, структур, пластических объемов, характеров, пространств, звучаний, деформаций и пр., которые составляют непосредственно действующую на нас духовно-эстетическую образную реальность.

В искусстве происходит отказ от поверхности вещи, от предмета, непосредственной фигуративности, от простого предметного видения действительности и переход в вектор авторитета формирующей силы, субстанциально творящего потенциала. Предмет (явление) оказывается всего лишь поводом для более мощного проявления смыслов, которые призваны нести в себе более глубокую и яркую символику онтологически сущностных начал. Предполагается, что поверхность видимого предмета (явления) непосредственно эти начала как бы не передает. Необходима дополнительная энергия для их обнаружения. И эту энергию создает именно художник. При таких условиях вещь, предметность, внешность становится тайной или ложью, превращается в символ «иных» сил и состояний.

Искажение видимости, отступление от нее, нереальность зрения, его «иные» зоны позволяют уловить, психологически вобрать в себя суть современных состояний действительности. За видимостью скрывается нечто большее, чем она сама. XX век превратил новую образность в экзистенциально-проблемное переживание культуры.

В смысл художественной видимости художники научились вкладывать мировоззренческие конфликты и искания века. Такого рода «зазор», блестяще развернутый всей энергетикой новейшего искусства, стал в современных условиях полем для формирования культурного самочувствия человека. Как философия века ищет суть человека и общества, так же настоятельно необходимы поиски искусства, его реального субстрата. Что оно такое на самом деле, еще предстоит осознать, а значит – выработать соответствующий исследовательский аппарат.

Литература к разделу

1. **Бахтин М. М.** Литературно-критические статьи. М., 1986.
2. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. М., 1986.
3. **Веселовский А. Н.** Историческая поэтика. Л., 1940.
4. **Выготский Л. С.** Психология искусства. М., 1987.
5. **Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы. Л., 1970.
6. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М., 1970.
7. **Мамардашвили М. К.** Формы и содержание мышления (к критике гегелевского учения о формах познания). М., 1968.
8. **Пропп П. Я.** Морфология «волшебной» сказки. М., 1998.
9. Семиотика / Сост., вступ. статья и общ.ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.
10. **Толстой Л. Н.** Собр. соч. : в 20 т. М., 1964. Т. 15.
11. **Тынянов Ю. Н.** Архаисты и новаторы. Л., 1929.
12. **Эйзенштейн С. М.** Психологические вопросы искусства. М., 2002.

5.1 Методологическое значение принципа диалогизма для философии искусства

Взаимопроникновение и взаимоизменение культур и искусства характеризует сущность диалога. Диалогика ведет к новому пониманию многообразия искусства, становится основанием для взаимодействия разных культур.

Создание концепции диалога принадлежит М. М. Бахтину; он же разработал принцип изучения культуры, который принимает форму диалогизма. «Подлинная жизнь личности доступна только диалогическому проникновению в нее», в диалогизме Бахтин находится ключ к раскрытию сущности человека, его индивидуальности.

«Диалогический» срез позволяет затронуть весь теоретический пласт работ Бахтина, приоткрыть контекст, в котором существовали бахтинские идеи, показать диалог бахтинского «диалогизма» с иными направлениями отечественной и зарубежной философской, культурологической, искусствоведческой мысли. Связь Бахтина с современным гуманитарным сознанием раскрывается сквозь преемственность Бахтина с традициями гуманистического мировидения XX столетия.

Бахтинская концепция диалога является связующим звеном, которое соединяет мыслителя с современным миром, «миром слова». Несомненна принципиальная роль наследия Бахтина в сегодняшнем развитии современной философии, искусства, культурологии, психологии, в исследованиях междисциплинарного характера, что находило и находит отражение в многочисленных работах современных отечественных исследователей, сыгравших значительную роль в актуализации наследия русского мыслителя. Фактически сложилась специальная отрасль научного знания, получившая название «бахтинология».

Теоретическим источником концепции Бахтина, как и других концепций диалога XX в., стали исследования сознания, предпринятые Э. Гуссерлем

(1859–1938) и его учениками в рамках феноменологии. Поставив вопрос, что такое сознание, создав теорию редукции, Гуссерль определил основание для концепций диалога в XX столетии.

Проблема сущности человека и его отношений с другими людьми занимает умы мыслителей на протяжении всей истории философии. К вопросам общения обращались Платон (427–347 до н. э.), М. Монтень (1533–1592), Т. Гоббс (1588–1679), Б. Спиноза (1632–1677), Д. Юм (1711–1776), Л. Фейербах (1804–1872) и др. В исследованиях XX в. особенно выделяются диалогические концепции взаимодействия. К ним относятся: концепция со-бытия Я и Ты М. Бубера (1878–1965), экзистенциальная коммуникация К. Ясперса (1883–1969), учение о дискурсе Ю. Хабермаса (р. 1929).

М. Бубер – создатель «диалогической теологии», основной идеей которой является бытие как «диалог» между Богом и человеком, человеком и миром, исходит из того, что «мир для человека двойственен в соответствии с двойственностью основных слов, которые он может произносить. Основные слова суть не единичные слова, а словесные пары. Одно основное слово – это пара Я-Ты. Другое – пара Я-Оно... Тем самым Я человека также двойственно [8, с. 6].

Указанные две пары отношений качественно различны: «Я-Оно» – это субъект-объектное отношение, «Я-Ты» – субъект-субъектное. Но они носят духовный характер и возникают из природной реальности: «духовная реальность основных слов возникает из природной реальности: для основного слова «Я-Ты» – из природного единства, а для основного слова «Я-Оно» – из природной разъединенности» [8, с. 18]. Подчеркивая несомненную приоритетность отношения «Я-Ты», Бубер не отвергал отношения «Я-Оно», которое необходимо для нормальной ориентации человека в мире. Но при его абсолютизации это отношение ущербно, поскольку человек здесь отчужден от Бога, мира и других людей.

В своей фундаментальной концепции диалога, как основной формы бытия людей, Бубер последовательно выражал негативное отношение к вос-

приятно одним человеком другого в качестве «Оно», видя в таком восприятии торжество утилитарного подхода. С его точки зрения, только контекст «Я и Ты» обеспечивает настоящее самораскрытие каждого из участников диалога, создавая основу межличностного единства.

Позиция Бубера была реакцией на технократическое восприятие окружающей действительности. Отношение к природе как пассивному материалу, на который направлены человеческие усилия и который может быть преобразован в любую форму, в соответствии с волей и желанием людей, существенно разрушало культурное сознание европейского человека, превращая его в «придаток к машине».

Поэтому было значимым акцентирование внимания общественности на преимущественной важности личностного общения, объединяющего разные, но одинаково самоопределяющиеся «Я», по сравнению с нивелирующим «Мы». Если древнее противопоставление человеческого сообщества природному окружению, выразившее становление самосознания людей, воспринималось на протяжении длительного времени трагически, то теперь такую же эмоцию стало вызывать отождествление человека с машиной. Современная культура пришла к осознанию того, что вне контекста «Я и Ты» функционирование индивидуального сознания существенно деформируется.

Одновременно с экзистенциалистскими и религиозными концепциями диалога складывались близкие к ним концепции в русской (С. Л. Франк), а позже – в отечественной традиции (В. С. Библер).

Бахтин полагал, что диалог – это «обмен мыслями», а не обмен словами, хотя высказывания строятся на основе «единиц языка». «Диалог по своей простоте и четкости, – пишет философ, – классическая форма речевого общения («обмен мыслями») [2, с. 264].

Под диалогом мыслитель понимает модель человеческого общения и творчества, отправной точкой которого является такое предположение: истинное сознание требует взаимодействия хотя бы двух воплощенных голосов или личностей. Такое взаимодействие нельзя настроить на закономерную по-

следовательность. Незавершенность есть убеждение, что этот принципиальный беспорядок и приложенный к нему диалог, вместе взятые, делают мир открытым.

Бахтин выделяет две взаимосвязанные «конструктивные особенности» высказывания как единицы речевого общения, отличающие его от единиц языка. Первая особенность – «смена речевых субъектов, обрамляющая высказывание и создающая его твердую, строго отграниченную от других связанных с ним высказываний массу». Вторая – «специфическая завершенность высказывания – это как бы внутренняя сторона смены речевых субъектов... важнейший критерий завершенности высказывания – это возможность ответить на его, точнее и шире – занять в отношении его ответную позицию» [2, с. 269], – именно это и происходит в процессе диалога. На высказывание можно ответить лишь в том случае, если оно не будет элементарным (состоящим из одного предложения), а целостным. Только «завершенная целостность высказывания» обеспечивает возможность ответа. Кроме двух названных особенностей высказывания Бахтин выделяет еще одну – «отношение высказывания к самому говорящему». Раскрывая содержание этой особенности, он отмечает, что «высказывание характеризуется определенным предметно-смысловым содержанием». Кроме того для высказывания характерно «субъективное эмоционально-оценивающее отношение говорящего к предметно-смысловому содержанию своего высказывания» [2, с. 279]. Эмоция, оценка, полагает Бахтин, рождаются только в конкретном высказывании. Оно всегда диалогично, нацелено не только на говорящего (автора высказывания), но и на другого участника речевого общения.

Эта ситуация фиксируется Бахтиным в качестве четвертого признака любого высказывания – его адресованности, т. е. обращенности к кому-либо. Адресат как Другой не является пассивным слушателем, но активным участником речевого общения, влияющего на построение и стиль высказывания говорящего. Поэтому важно учитывать это влияние и стремиться предвос-

хищать его ответную реакцию, которая бывает многосторонней, сложной и напряженной. Таковы основные идеи Бахтина по проблеме диалога.

Бахтин представлял человека в новом измерении – в его незавершенности и открытости миру. Именно в форме открытости следует трактовать искусство. Термином «незавершенность» Бахтин пользовался постоянно. Понятие «незавершенность» является одним из основополагающих в его творчестве. Оно находится в прямой соотнесенности с такой чертой личности, которую Бахтин называет «несовпадение с самим собой».

Первоначальный смысл диалога был направлен на обоснование нового типа межличностного взаимодействия, условием которого является онтологическое и социальное равенство личностей. Впоследствии основополагающие идеи философской концепции диалога были перенесены в историю культуры и стали теоретической базой описания взаимоотношений между разными культурами. Каждая из взаимодействующих сторон трактовалась по аналогии с личностью, то есть как целостная, обладающая самосознанием. Отдельная культура имеет ценностный центр (мифы, произведения, события, герои) из которого задаются вопросы «другой» культуре и идет диалог. Бахтин подчеркивает, что культура с древнейших времен для выживания, развития и обновления форм своего существования использует диалог. Культура есть там, где есть, как минимум, две культуры. В форме диалога закрепляется и передается культурный опыт человечества, традиция, и вместе с тем обновляется ценностное содержание культуры.

Таким образом, диалогизм Бахтина означает плюралистический принцип в изучении человека. Для философа первостепенное значение имеет не само Я, а наличие вне себя другого равноправного сознания, Другого Я. Человек реально существует в формах Я и Другого, причем форма Другого в образе преобладает. Это создает поле напряжения, где происходит борьба Я и Другого. Жить – значит занимать ценностную позицию. Но этого можно достигнуть только через живое и длящееся взаимодействие с Другим, т. к.

само по себе сознание отдельной личности лишено ценностного критерия. Я и Другой, по мысли философа, – основные ценностные категории.

Диалогичность – неотъемлемое свойство самой культуры, сущностная характеристика ее бытия. Формы и механизм диалога обеспечивает «смыслорождение» (Ю. М. Лотман), а также конструирование многообразной культурной реальности. Методологическое требование диалога строится не просто на допущении существования другого культурного субъекта, но в понимании их взаимной необходимости.

Развитие идеи диалога было осуществлено Библером, определяющего культуру как «форму общения (диалога) культур», как «грань культур, момент их взаимоначинания и взаимостановления как культуры» [5, с. 234]. Такое определение, по Библеру, возможно не за счет нахождения одинаковых признаков у различных типов культур, но в контексте их реального диалога, взаимного «вопрошания».

В контексте диалога формируется континуальность настоящего, «снимающего» проблему прошлого-настоящего-будущего в том смысле, что разные культуры начинают жить в одном времени, слышать и задавать друг другу. «Причем, культура тем более культура, чем в большем числе диалогов она соучаствует, чем более она одновременная или, точнее, со-временна» [5, с. 234]. Библер глубоко воспринял бахтинскую мысль, что у культуры нет своей территории, но все же она есть: не в конкретных смыслах, но в универсальном для данной культуре модусе осмысления.

Проблема диалога в современном обществе имеет свою специфику. В «посттрадиционных» культурах угроза ценностных конфликтов, или конфликтов идентичностей, связана с трансформациями культурных идентичностей, вызванными как последствиями глобализации и регионализации культур, так и снижением идеологии и практики мультикультурализма. Ценностный конфликт как недостаток культурного диалога связан с трансформацией ценностей традиционализма. В период структурных трансформаций в культуре происходят процессы диалога и конфликтов идентичностей как магист-

ральных путей развития современной культуры. Способность к диалогу придает современным культурным идентичностям репродуктивный характер; атрибутом культурных конфликтов является иррациональность, когда опыт конфликтующих сторон формируется мифологизированным культурным контекстом. Таким образом, в современном мире осуществление межкультурного диалога, консолидирующего мозаичные культуры, становится единственно возможной оппозицией конфликтам культурных идентичностей. Специфика современного этапа проявления данной проблемы заключается и в том, что она затронула все системные уровни мировой культуры: от духовных исканий до внешних форм проявления ее в различных видах и уровнях культуры – в искусстве, религии, образовании, политике и т. д.

Мировое сообщество сегодня сталкивается с множеством острых проблем, требующих совместных усилий для их решения, которые возможны только в русле диалога. Диалог – особая, исключительная форма взаимодействия, для достижения которой необходима сложная, большая и целенаправленная работа. Одним из необходимых условий диалога является высокий уровень развития сознания его участников, что является необходимым для замены монолога диалогом, и, следовательно – для гармоничного решения со-бытия в мире. Диалог является одной из ключевых тем, определивших особенности развития гуманитарных наук XX–XXI вв. Идея диалога приобрела статус научной парадигмы, задающей направление современных научных исследований. Через призму диалога выверяются актуальные практики общения, отрабатываются механизмы взаимодействия различных субъектов, в том числе и в сфере искусства.

В диалогической форме художественного сознания выделяется проблема «Я-Другой». Эта проблема в искусстве имеет, по крайней мере, две исследовательские плоскости: «переселение части меня в Другого» (т. е. диалог художника с предметом изображения); «Другой внутри меня» (художник и его двойник, идентификация в акте творчества). Причем, эти исследовательские плоскости предполагают постановку оригинальных вопросов.

Слова о «переселении части меня в Другого» не раз встречаются у А. Матисса для определения взаимоотношения модели и мастера. Это процесс очевидный для всех и в то же время малоизученный. Взаимное проникновение изображающего и изображаемого – это процесс обмена своими сущностями, в результате которого происходит «обогащение одушевленности» каждой из сторон. Исходным основанием этой проблемы является незавершенность Я художника.

Одно из труднодостижимых состояний обнаруживается тогда, когда художник и модель начинают испытывать «близкочастотные колебания». Это – согласование и вживание друг в друга, «симпатическое волнение», о котором говорили многие художники. Возникает ситуация совпадения мыслей и чувств наблюдающего и наблюдаемого. Шопенгауэр писал: «Вы думаете, что света не было бы, если бы Вы его не видели? Нет, Вас бы не было, если бы свет Вас не видел». В диалоге с предметом изображения художник нередко сам удивляется тому смыслу, который в нем рождается.

Много раз в искусстве звучала мысль о том, что художник – это вестник, уникальная личность, угадывающая судьбы мира. Подобно древнему человеку в этот момент художник мог бы сказать: «не Я думаю, а мне думается». И вместе с тем внешний мир, становящийся предметом искусства, не может объяснить творческую эволюцию. Интенциональность сознания художника, самый сложный и малоизученный феномен, позволяет творцу использовать свой гений для импульсов бытия. Интенция как особого рода «намерение», «направленность» обладает индивидуальными свойствами. Благодаря интенции таланта художник открыт для одних тем и безразличен к другим. Интенциональность ведет к сложению творческого стиля, к формированию «фирменных» приемов.

Проблемой для исследователей является также изучение спонтанности и осознанности в художественном процессе. Ш. Бодлер любил повторять, что «хороший автор уже имеет в виду последнюю точку, когда пишет первую». Безотчетность в выборе приемов соотносится с целостным видением произ-

ведения. Это особое состояние концентрации, когда художник пишет отдельную деталь целой картиной. Подобные наблюдения позволяют говорить о том, что художник «обладает» «принципом вещи» накануне ее описания.

Вторая плоскость – «Другой внутри нас» получает теоретическое развитие в трудах экзистенциалистов и складывается из двух противоположных посылок: желанием совпасть с самим собой, и Другой владеет моей тайной (причем, Другой – это и наблюдающий за мной и другой как мой двойник, образ себя). Искусство и философия XX в. много рассказали о «заброшенности» человека, о несовпадении голоса Я и Другого.

Очевидно, что реальное Я у художника изменяется, модифицируется. Чем крупнее художник, тем в большей мере в его Я содержится «избыток» Другого. Художнику удается присваивать иную сущность, проживать дополнительные жизни, выявляя ипостаси своей самости, которые жили в нем в свернутом виде. Для художников стала известной фраза А. Рембо «Я – это он, Другой». Тема подвижной, меняющейся идентичности активно подхватывается в конце XIX в. психоаналитическим направлением изучения художественного творчества.

Культурное «многоголосие» творчества – одна из главных примет прошедшего века. Постмодернистское Я, как и модернистское, сознает себя организатором культурного пространства. Однако благодаря постмодернистскому диалогизму в ситуации, когда нам «дороги все речи», Я художника нивелируется. Я везде и нигде. Феномен самобытного Я ощущает дефицит чувства пути и судьбы, дотошно воспроизводит перебор возможностей самих по себе, предпочитая процесс говорения – сказанному, исполнения – завершенному целому. Свобода и максимальная открытость вне Я делает культурное многоголосие «вялым и неконструктивным».

Авторская индивидуальность ощущает нехватку культуры не как суммы приемов, а как культуры смыслового мира. Отсюда возникает потребность в практиках, которые способны заниматься проработкой основ и пределов человеческого существования. Таким образом, принцип диалогизма,

разработанный Бахтиным, оказал влияние на развитие философии искусства XX столетия.

5.2 Диалог классики и неклассики

Многообразие ликов культуры XX в., различие способов отношения к миру не должно скрывать существенных моментов развития мировой культуры. Опыт истории человечества в драматическом XX в. с полной убедительностью показал, что время монологических культур завершено. Не случайно сама идея диалога, объявленного фундаментальным принципом человеческой жизни, приобрела такую популярность именно в XX столетии.

Мы уже отмечали, что диалог рождается в поиске разрешения противоречий со старым, с иным, в стремлении к взаимопониманию с собеседником, проистекающему из признания за ним относительной, а не абсолютной истинности. Поэтому в современной ситуации никакой «моноязык» не может всерьез претендовать на овладение реальностью. В этом состоит смысл универсального диалога как оптимального типа отношения между человеком, искусством, природой, между современным и прошлым, Западом и Востоком. Только через взаимообогащение различных культур возможно целостное понимание современности.

Анализ современной культуры и искусства возможен в связи с признанием ее противоречивого характера, а именно: накопление, осмысление, переосмысление знаний внутри культуры с акцентом на интерпретацию глубинного историко-культурного опыта; систематическое стремление к принципиальному преодолению этого опыта.

Культурное самосознание современной эпохи, которая отмечена регистрацией «смертей», «сумерек», «закатов», выражает определенный перелом в основных традициях западноевропейского мышления. Суть данного перелома состоит в отказе от рационалистически-гармонизирующей картины мира.

Европейская культура XX в. ставила перед многими понятиями частицу «пост», но не после чего-то конкретного, какого-то определенного явления культуры, на место которого может прийти не менее значимое и интересное. Это «пост» всех сложившихся европейских традиций, всех совершенных открытий, это действительно после всего. В выявлении логики развития XX в. нет четкости. То, что в начале века воспринималось разрывом, в конце века ощущалось как преемственность. Культуру, рождающуюся в XX в., П. Сорокин (1889–1968) называет интегральной, в нее входят в новых соотношениях элементы всех имеющих место в истории культуры. Поэтому в культуре Новейшего времени сочетаются элементы разрыва и преемственности.

Антиномичность культуры есть выражение ее внутренней сложности. Антиномия как единство двух противоречащих друг другу, но одинаково обоснованных суждений находит свое яркое выражение в культуре XX столетия. Сопоставление классического и неклассического начала становится центральной темой современных гуманитарных концепций.

В современной науке благодаря постмодернизму принято считать, что закономерности движения от прошлого к будущему – это «метафизика истории», а реально существует лишь набор теорий, интерпретирующих прошлое применительно к решению проблем современной культуры. Приведем мнение немецкого философа, экономиста и социолога П. Козловски (р. 1952) относительно современного культурного сознания: «Принадлежит ли эпоха модерна прошлому и завершена ли она – это два разных вопроса, берущих свое начало от двух разных понятий современности. В первом случае модерн употребляется как синоним нового времени и понимается как историческая эпоха, наступившая после античности и средневековья... Два признака, два изменения в состоянии человеческого сознания наводят на предположение о смене эпох: открытие явлений конечности и не-сохранения... В обоих случаях развенчивается принцип сохранения и основывающаяся на нем идея раз-

вития и прогресса» [13, с. 23]. С таких позиций прошлое рассматривается как «след» прошлого (Ж. Деррида).

Голландский теоретик и историк культуры Й. Хейзинга (1872–1945) отмечал, что «поступательное движение науки и техники, каким бы необходимым и вдохновляющим оно ни было, не принесет спасения культуре. Науки и техники недостаточно для заложения фундамента культурной жизни» [20, с. 358]. Кризис модерна, с его точки зрения, характеризуется упадком стиля культуры и завышенными притязаниями науки «на мировое господство», включая и господство в мире ценностей, определяющих жизнь современного человека.

В истории человечества было несколько трансформаций: переходов от одного типа культуры к другому – от античности к средневековью, к Возрождению, Новому времени, модерну и постмодерну. Если культурное целое античности можно с некоторой долей условности охарактеризовать как космоцентризм, а средневековье – как теоцентризм, то Новое время может быть определено как антропоцентризм. С точки зрения постмодерна, как это было показано выше, история представляет собой постоянную цепь культурных трансформаций, которые имеют свои причины и следствия. По мнению Ж. Липовецки (р. 1944), в кризисные эпохи, утрата связей с ценностями прошлого вызывает чувство пустоты и потери [см.: 14]. В этих условиях актуализируется поиск новой культурной идентичности, когда возрождаются символы прошлого, позволяющие заполнить ценностную пустоту и адаптироваться к новым условиям.

Формирование новых культурных ценностей имеет своим источником культурное наследие, но наследуется не весь культурный опыт, а лишь определенная часть. Возникает вопрос относительно механизмов культурной преемственности, в качестве которых выступает: во-первых, изменение форм образцов прошлого; во-вторых, интерпретация прошлого в современных дискурсивных практиках; в-третьих, ритуализация обычаев прошлого.

Выделим характерную черту культурного наследия – соотнесение «себя» с ценностью прошлого (утилитарной, этической, эстетической и др.) в контексте современной культуры. Эта черта проявляется при «разломе» старых культурных связей, когда актуализируется процесс самосознания, и на первый план выходят факторы, способствующие формированию идентификации. Повышенный интерес к устойчивым, сбалансированным моделям культуры (античность, Возрождение, классицизм и др.) проявляется в кризисные периоды поиска стабильности культуры.

Русский философ Н. А. Бердяев объясняет это тем, что переходный этап в развитии культуры нуждается в устойчивых, гармоничных идеально-типических моделях. Соответственно, механизмы отбора и наделение ценностей статусом наследия осуществляется по этому основанию. И напротив, когда культура стабильна, она обращается к критическому пересмотру системных моделей «В глубине человеческой культуры, – пишет философ, – поднимаются какие-то внутренние стихии варварства, которые мешают дальнейшему творчеству классической культуры, классических форм искусства и науки, классической формы государства... Наступает конец срединного царства культуры, происходят взрывы изнутри, вулканические извержения, которые обнаруживают неудовлетворенность культурой и конец Ренессанса в самых разнообразных формах... Мы вступаем в ночь нового средневековья. Предстоит новое смешение рас и культурных типов» [6, с. 401]. По его мнению, идеально-типические модели культуры позволяют адаптироваться к кризисным процессам, признают возможность будущего порядка и гармонии жизни, т.е. достраивают их до уровня идеальной целостности и полноты, выполняя при этом функцию реабилитации прошлого.

Второй чертой трансформации, о которой говорит Бердяев, является изменение картины мира. Раннее Возрождение способствовало разрушению старой картины мира посредством децентрализации и деиерархизации культурных ценностей, разрушая прежние стилевые принципы образов, понятий, что привело к изменению эстетических и художественных образцов. Харак-

теризуя эпоху Ренессанса, философ утверждает, что она началась с того, что «человек был оторван и предоставлен себе. Здесь же начинается подчинение всех сфер жизни общественной и культурной принудительному центру... Гуманизм и индивидуализм не могли решить судьбы человеческого общества, они должны были разложиться. Должен был появиться вместо ренессансного образа свободного человека антиренессансный образ нового организма, или, вернее, механизма, все себе подчиняющего и все поглощающего» [6, с. 394]. Бердяев представил процесс трансформации культур, приводящий к созданию новой картины мира.

Итак, в актуальной культуре наряду с традиционными существуют и инновационные культурные образцы, но не все они имеют ценностный статус. В период радикальных реформ в культуре интерес смещается в сторону инновационных образцов, а в период «контрреформ» декларируется «возрождение» наследия.

Организация культурного наследия зависит от ценностных ориентаций «стабильного» или «нестабильного» состояния общества и культуры. «Вся европейская культура большого стиля, – пишет Бердяев, – связана с преданиями античности. Настоящая культура и есть античная греко-римская культура, и никакой другой культуры в Европе не существует [6, с. 528].

В науке сложилась устойчивая традиция рассматривать античность как классическое наследие, интерес к которому проявлялся на протяжении всей европейской истории. Под классическим наследием античности мы понимаем систему ценностей, созданных греко-римским миром, являющихся основанием современной культуры.

В «Словаре античности» дается следующее описание: «О наследовании античной классики можно говорить уже применительно к древности, с того момента, когда культура прошлого стала восприниматься как объект подражания, требующий сохранности, т.е. начиная с эллинизма. Во время походов Александра Македонского греки продвинулись далеко на Восток. Многие из них впоследствии осели в Египте и малоазийских государствах диадохов, со-

хранив память о национальном своеобразии эллинской культуры... В Риме с сер. II в. н. э. греческая и эллинистическая философия, естествознание, искусство воспринимались как классика, при этом собственное культурное прошлое часто отодвигалось на второй план» [18, с. 267]. Отмечается, что свидетельством распространения эллинской культуры служит основание крупных библиотек в Александрии (ок. 280 до н. э.), Пергаме (ок. 180 до н. э.), где в качестве библиотекарей работали ученые, стремившиеся сохранить достояние прошлого. В статье понятие «классическое наследие» приравнивается понятию «античная классика».

Отношение к классике менялось в зависимости от социокультурного контекста. По мере изменения системы оценок античное наследие представляло в различных исследовательских ракурсах. Классика подвержена идее «духовного превосходства» из-за свойственного ей образцового характера.

Классика всегда выступала носителем основных духовных ценностей, источником исторической, социальной, нравственной памяти человечества. Именно поэтому произведения классики живут, как писал Бахтин, «в большом времени». Бердяев отмечал, что «всякий тип культуры проходит через период примитивно-органический, период классического расцвета и период упадка. Культура античная, не только величайшая из культур, но и вечный источник всякой культуры, явила величайший культурный подъем, но и величайший упадок» [6, с. 371].

Крупнейший филолог XX века А. Компаньон (р. 1950) разделяет понятия классики и классиков. Он указывает, что термин «классицизм» появился во французском языке недавно. «Слово возникло лишь в XIX веке, как соответствие романтизму, для обозначения доктрины неоклассиков, сторонников классической традиции и врагов романтического духа. Прилагательное же *классическое* существовало в XVII в., характеризуя то, что достойно подражания, может служить образцом, является авторитетом. В конце XVII века им стали обозначать то, что преподается в классе, а затем, на протяжении XVIII века, – то, что принадлежит греко-латинской античности; и лишь в те-

чение XIX века, заимствованное из немецкого как антоним романтического, это прилагательное стало обозначать и великих французских писателей Людовика XIV» [11, с. 273].

Анализируя классику, Компаньон замечает, что в XIX в. «в силу увлечения историзмом вневременное до тех пор понятие «классика» начало обозначать одну конкретно-историческую фазу, один конкретно-исторический стиль, начало и конец которого можно зафиксировать, – классическую античность» [11, с. 283]. Однако по мысли Компаньона, этим смысловым сдвигом не была подорвана нормативная, сверхисторическая ценность классики. Напротив, историзм позволил обосновать возведение исторического стиля в сверхисторическую норму, тогда как прежде его нормативный характер мог казаться произвольным. Для доказательства собственного взгляда, Компаньон обращается к анализу этого понятия у видного представителя современной герменевтики Г.-Г. Гадамера (1900–2002).

Гадамер объясняет новую легитимность, которую придает классике историзм, доказывая, что ценностное суждение, имплицитное понятием классического, получает благодаря критике исторической рефлексии новую и подлинную легитимацию: «классическое есть то, что способно устоять перед исторической критикой, поскольку его историческое превосходство, сила и обязательность его передающей, утверждающей себя самой значимости предшествуют всякой исторической рефлексии и сохраняются в ней» [9, с. 341]. Таким образом, Гадамер восстанавливает понятие классики вопреки историзму, обозначая этим понятием именно такое искусство, которое противится историзму, а это доказывает, что ценность искусства несводима к истории. Утвержденная Гадамером классика – не просто описательное понятие, относящееся к историографическому мышлению, но особая, одновременно и историческая, и сверхисторическая реальность: «Классическое выхвачено из непрерывной смены времен, во всей изменчивости их вкусов, – оно доступно непосредственным образом... Скорее мы называем нечто классическим, сознавая его прочность и постоянство, его неотчуждаемое, независимое от вре-

менных обстоятельств значение, – нечто вроде вневременного настоящего, современного любой эпохе» [9, с. 341–342].

В результате своих размышлений Гадамер совмещает многовековой смысл классики как установленной нормы с понятием классики как определенного стиля. В первом своем значении классика, конечно, казалась чем-то априорно-сверхисторическим, но фактически она вытекала из оценки исторического прошлого: классика была признана классикой с точки зрения позднейшего декаданса. Таким образом, классика всегда обозначала некоторую фазу, высшую точку некоторого стиля между предшествующим и последующим, классика всегда являлась обоснованной.

По мысли Гегеля, классическим является то, «что обладает... значением самого себя и потому также своим собственным объяснением», – тезис, который следующим образом комментируется у Гадамера: «В конечном счете это значит, что классическое... доходит до нас не как высказывание о чем-то исчезнувшем, не как простое, еще подлежащее истолкованию свидетельство, но обращается к современности так, как будто говорит специально для нее» [9, с. 343–344]. Так классика, одновременно историческая и вневременная, становится образцом для всех вообще отношений между прошлым и настоящим. Гадамер определяет классику как одновременно историческое и сверхисторическое. «В любом классическом произведении на самом деле скрывалась некая трещина, чаще всего не замеченная современниками, но ставшая действительным источником его долголетия» [11, с. 287]. Из этого следует, что классика может существовать, имея внутри себя то, что ей принципиально противостоит.

В 1850 г. Ш. Сент-Бев предложил свою концепцию о «классиках». Разработка этой концепции была связана со спором Древних и Новых – литературно-эстетической дискуссией во Франции конца XVII – начала XVIII вв., участники которого спорили о превосходстве античных или новоевропейских писателей. Классики, классическая традиция, согласно определению Сент-Бева, включает в себя диалектику древних и новых с той особенностью, что

«сторонники древних, а не новых сами встали на место древних и сделались французскими классиками. Классик – это писатель, который говорил со всеми в своем собственном стиле, в стиле новом без неологизмов, новом и античном, в стиле, что легко становится современником всех эпох» [19, с. 314]. Сент-Бев старается примирить частное и общее, настоящее и вечное, древнее и новое для того, чтобы доказать процесс превращения современного ему писателя в классика. При этом неразрывно связанными становятся понятия классиков и традиции: «понятие «классик» включает в себе нечто такое, что бывает длительным и устойчивым, что создает целостность и преемственность, что постепенно вкладывается, передается и пребывает в веках» [19, с. 312]. Классик – это не подражатель традиции, а создатель нового: «что касается классиков, – уверен Сент-Бев, – то самые неожиданные из них оказываются и лучшими, и самыми великими» [19, с. 320].

Оригинальность концепции Сент-Бева состоит в том, что она предвосхитила понимание классики и классиков современной наукой. Его определение имеет универсальное значение. В современной культуре направление размышлений, обозначенное термином «классика», в качестве исходного пункта принимает то, что в мире есть нечто, обладающее статусом устойчивости.

При всем многообразии и даже противоположности взглядов на классику им свойственно общее, пронизывающее смысловое единство, истоком которого явилось открытие идеи гуманизма [16, с. 64]. Культура в ее классическом понимании очерчивает собой область существования человека как субъекта. Ее не следует отождествлять ни с психической реальностью, ни с миром трансцендентных ценностей. Это – область духа, духовного, охватывающая собой познание и поведение человека. Начиная с греков, она была традиционно представлена в философии логикой и этикой. Впоследствии И. Кант присоединил к ним эстетику, очертив тем самым все известное классике пространство культуры. Наука, мораль, искусство являются центральными элементами классической модели культуры, не исключая обращения к

сопредельным элементам – мифу, религии, языку и др. По существу, вся классическая проблематика культуры может быть представлена в виде диалога теоретика, этика и эстетика о том, кому из них принадлежит лидирующая роль в объяснении сущности культуры.

В. М. Межуев (р. 1933) подчеркивает, что мысль о приоритете разума во всей человеческой деятельности – теоретической и практической – пронизывает классические модели культуры [см.: 16]. Отсюда следует и характерное для классики приравнивание культуры к разуму. Здесь заключена связь идеи открытия человека с рационализмом. В индивиде, рационально ориентирующемся в мире и в себе самом, классика нашла идеал человека. Такая модель культуры получила значение эталона, образца общекультурного развития. Все несоответствующее этому эталону признается дикостью и варварством.

На наш взгляд, оппозиция «классическое-неклассическое» измеряется не только историческим контекстом соотношения эпох и культур. «Классический» и «неклассический» стили мышления находятся в непрерывном динамическом развитии, между ними не обязательно следует предполагать четкий исторический переход (классика-неклассика-постнеклассика). Самоосмысление классики неизбежно ведет к актуализации прошлого: в классике обнаруживаются интуиции и потенции неклассического опыта.

Анализ современной культуры позволяет увидеть смещение в трактовке этих понятий в сторону их привязанности к историческому времени – к выявлению архетипической «встроенности» классики в неклассический опыт. Проникновение в судьбу культуры Новейшего времени является ключом к новой истории искусства; но западная культура не статична, это динамический процесс.

Классика и неклассика сосуществуют в пространстве современной культуры. Согласно классике, в составе внутреннего опыта выделяются очевидные образования, позволяющие усматривать фундаментальные характеристики мира «как он есть». Классика ориентирована на десубъективацию

внутреннего опыта. В неклассическом уме имеет место ориентация на рефлексию, восстанавливающую субъективность, ее неразложимые целостные внутренние переживания. Чтобы лучше знать классику, необходимо учитывать современный опыт. Но неклассика понимает, что потеря онтологических оснований и перенос центра тяжести на методологию действительно приведет к дезориентации человека в культуре. Речь идет не о догматизации классики. Вывод может быть только один – без учета современного неклассического опыта невозможно формирование нового этапа в гуманитарном знании.

Ушедший век знал не только неклассику и новаторские способы ее осмысления. Для нас существенным является выделение основной тенденции радикального изменения бытия культуры, характерной для XX столетия. Его сложная картина была многомерной, составлялась из элементов, блоков классики и неклассики. В теоретическом плане наибольший интерес для нас представляли не феномены (нередко высокохудожественные) классического опыта, выполнявшие охранительные функции, но новаторские процессы в сфере культуры. Культурно-цивилизационные процессы не вершатся в одночасье, старое никогда полностью не вытесняется новым, а смена парадигм не является однолинейным процессом.

Наряду с неклассикой существовали и достигали высот в сфере художественного выражения феномены классического (или близкого к нему, основывающегося на традиции) искусства. Понятно, что это была классика XX в., опирающаяся на базовые принципы и универсалии классической.

Понятия «классика» и «неклассика» позволяют определить вектор развития философской и художественной проблематики XX в. Речь идет о специфической «оптике» философского взгляда. В этом смысле мир не просто отражается, а производится философией и именно в том виде, который задается исторически изменчивой организацией философского дискурса.

Неклассическая рефлексия действует в пространстве жизни, не ожидая понимания, будущих возможностей, рационального контроля, но дополняясь и восполняясь, трансформируясь в иные образования. Задача исследователя

современной культуры состоит в том, чтобы посмотреть на эту «неестественность» как на момент встречи с иным, глубоко непостижимым, что заставляет пересматривать классические представления о мире.

Соотнесенность проблем «классики» и «неклассики» с общекультурным контекстом XX в. позволяет видеть в этих феноменах не только бинарную оппозицию. Выделение культуры неклассического типа позволяет определить вектор развития философской и художественной проблематики и наметить пути развития новой гуманитарной парадигмы, формирование которой связано с обращением к онтологической проблематике.

Для художников и философов это означало потерю точных рациональных ориентиров, характерных для классики. Происходил процесс длительного перехода от гносеологической ориентации искусства и философии к онтологической. Гносеологическая утопия самоочевидного и неопровержимого знания, отображения его в искусстве потерпела поражение. Онтологическая трактовка позволила рассматривать изменение свойств вещей в зависимости от различных контекстов существования. За этим положением стояло признание «полифундаментальности», многослойности и изменчивости мира.

Одна из причин столь глубинной трансформации европейского искусства – релятивизм современной культуры. Его тотальный характер со всей очевидностью проявился в разрушении основных смыслообразующих категорий и символических ценностей европейской цивилизации. Речь идет, по крайней мере, о тех, на которых строилась ее структура с эпохи Нового времени. Основная сумма культурных универсалий, составляющая суть и содержание классической европейской культуры, в конечном итоге восходит к рационалистически прочитанным категориям античной культуры и возникшим на их основе универсальным понятиям.

Уже в рамках романтизма, а затем символизма предпринимается попытка преодоления этой односторонности культурных норм. В романтизме разрушение их образцовости, выражение сомнения в их абсолютности происходит за счет «расширения круга» этой суммы универсалий: к античным,

абстрагированным от национального своеобразия, добавляются средневековые культурные нормы, окрашенные национальной и региональной спецификой. Кроме того, здесь впервые намечаются параметры равноправного диалога с Востоком. На стадии символизма процесс трансформации культурных универсалий приобретает иную направленность. Принципиального размыкания круга концептов, описывающих в символических образах модель универсума и человека, не происходит. Однако радикальным образом меняется их интерпретация. Она становится более субъективной, индивидуальной. Символы, выражающие сокровенный смысл вещей, описывающие сущность человека и взаимосвязи, в которые он входит в окружающем его мире, теряют определенность и конечное содержание, исчезает однозначная, общепринятая интерпретация.

Таким образом, в искусстве XX столетия смыкаются два процесса: первый из них – разрушение классической основы культурного универсума и замена ее иными сферами-источниками. Второй – доминанта освоения архаического, традиционного ареала уходит на задний план, это освоение превращается в источник новых смыслов в культуре, новых моделей человека и мира. Одной из важных черт, характеризующих эти процессы, является заметное снижение значения антропоцентрического аспекта в том плане, в котором он замыкал на себе изобразительную структуру классического европейского искусства.

Действительно, в неклассике возникло стремление к демонстративному отрицанию классического наследия. В искусстве наметился и стал последовательно реализовываться отказ от выражения и создания прекрасного, возвышенного, от миметизма во всех его модификациях. Возникла тенденция к выходу за исторически сформировавшиеся границы искусства. Многим авангардистам стало тесно в пределах искусства вообще, возник лозунг «выхода искусства из искусства в жизнь». Но у этой тенденции была и положительная сторона: перенесение принципов, наработанных в сферах высокого, неутилитарного искусства, в новые прикладные искусства. Отсюда берет начало но-

вый этап развития декоративно-прикладных искусств, социально ориентированных на новейшие достижения техники: дизайн, реклама и др. Не без помощи тех же авангардистов быт человека второй половины XX в. существенно эстетизировался. Этому способствовали новейшие технологии, современные средства полиграфии, Интернет. Таким образом, эксперимент XX в. привел к изменению традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств. Понятие красоты отнюдь не исчезло из лексикона дизайнеров и архитекторов, творцов высокой моды, но новые материалы, соответствующая техника позволили по-новому подойти к традиционным эстетическим стремлениям к красоте, светоносное на основе принципов конструктивности.

Однако существует и сложность в изучении неклассики – это ее реальная незавершенность, которая не позволяет предметно решить вопрос датировок: известно лишь место старта, время финиша покрыто тайной. Классика и неклассика сходятся в одном – раскрытии смысла бытия для человека.

5.3 Теория неклассического искусства

Возникшая еще в классической Греции, теория искусства не только отражала эту деятельность, но и чутко реагировала на изменения, происходящие в ней. Интенсивная деятельность, которая концентрируется в настоящее время вокруг искусства, является примером этого несоответствия между философией искусства и эстетикой. С одной стороны, мы имеем столетие необыкновенной инновации и экспериментирования в искусстве, распространяющихся во всех отношениях, от метода и материала до обстоятельств восприятия объектов. С другой стороны, преобладающими являются суждения теоретиков эстетики, характерным образом отражающие мнения, которые берут начало в XVIII в.

Возникает вопрос: куда указывают векторы современного искусства? И самый важный – каким образом мы можем развивать теоретическую пози-

цию, способную отражать и поддерживать жизненную творческую активность в настоящее время, и вместе с тем дать пристальное понимание эстетики других периодов?

Когда в XVIII в. была заявлена автономия эстетики, оказалось, что значительная сила социальной активности получила интеллектуальное признание. С того времени эстетика пользуется независимостью как дисциплина, которой, как представляется, дает право на существование отчетливость определения искусства и важность эстетического опыта.

Работы А. Э. К. Шефтсбери (1671–1713), Ф. Хатчесона (1694–1747) и других авторов Британской школы развивали понятие незаинтересованности, чтобы обозначить восприятие объекта «ради него самого». Эта центральная идея становится признаком нового и определенного типа опыта, называемого эстетическим, отличным от инструментального, когнитивного, морального и религиозного. В итоге во второй половине века в Европе, и особенно в Германии, общая теория изящных искусств получила статус отдельной дисциплины, и в работах Канта заняла интегральное место в философской системе.

XX столетие стало временем великих сдвигов во всех сферах культуры, включая искусство. Здесь следует отметить два момента. Один касается постоянного присутствия идей XVIII в. в современной философии искусства, другой – их неадекватности по отношению к искусству нашего времени.

Два с половиной тысячелетия, начиная с Пифагора (2-я пол. VI в. – нач. V в. до н. э.), философия осмысливала эстетическую проблематику: что есть прекрасное (а также возвышенное, трагическое, комическое), и что есть искусство. Однако к концу XX в. разразился кризис этой отрасли знания. Причем кризис, можно сказать, глобального масштаба, поразивший западную и отечественную эстетическую мысль. Отметим, что стали выделяться различные смыслы употребления понятия «эстетика». В обыденном смысле термин применяется для обозначения эстетической составляющей культуры и ее эстетических компонентов (эстетика спорта, поведения, социологическая эстетика и др.). К тому же следует иметь в виду, что понятие

«эстетика» часто употребляется и для обозначения теоретических дисциплин, рассматривающих ту или иную конкретную область искусства, – часто говорят о «музыкальной эстетике», об «эстетике киноискусства». Стала очевидной расплывчатость, неопределенность современных представлений об эстетике.

Общая причина кризиса западной и отечественной эстетики – в неэффективности методологии познания, которая уже исчерпала свои креативные возможности. Ибо и отечественная, и современная западная эстетика акцентировали, по сути, позитивистский уровень методологии, который выявляет различные грани функционирования и развития эстетических ценностей, однако он не способствует целостному анализу эстетического как такового. Между тем потребность в таком анализе сохраняется в культуре, удовлетворить которую способен только философский подход, философский уровень обобщения.

Современное искусство обнаруживает нечто большее, чем экспансию стилей, манер и техник. Технические инновации не остаются в стороне, они создают не просто формы искусства, но способности, которыми мы оцениваем их. И как раз в нашем отношении к искусству происходит большинство глубоких изменений. Это событие имеет важнейшее значение для эстетики.

Обратное отношение более подходит к случаю: теория должна меняться следом за практикой. Так, эстетике следует обдумать, как лучше отвечать на расширение и изменение традиционного поля искусства. Таким образом, история современного искусства показывает направление, для которого аксиомы традиционной эстетики становились все более неадекватными.

Напомним, что в классической традиции искусства можно выделить несколько основных постулатов: 1) искусство состоит из объектов; 2) объект искусства обладает особым статусом; 3) объект искусства должен рассматриваться уникальным образом. Эти постулаты были по-новому переосмыслены в теории и практике художественной культуры XX в.

Предположение, что искусство состоит из объектов, было нарушено очевидным и тонким образом. В течение XX столетия объект искусства становился все менее важным фактором художественной ситуации. Это отразилось в последовательности движений, известных как импрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, абстрактный экспрессионизм и оптическое искусство. Дадаистская трансформация объекта искусства достигла высшей степени в концептуальном искусстве. Оказалось, что объект может исчезнуть вообще. Художники утверждали, что они «пишут не объекты», а отношения между ними и «различия между ними».

Точно так же как И. Ньютон (1643–1727) в XVII столетии предвидел, что цвет не есть свойство материи, но скорее света, когда он взаимодействует с объектами, художник XX в. показал, что искусство не есть свойство объектов, но порождается восприятием человеческого существа при взаимодействии с объектами или с событиями.

Современный театр отрицает второй постулат, который соответствует особому статусу объекта искусства. Некоторые художники были заинтригованы обычностью вещей с теми настоящими чертами, которые делают их неразличимыми. Пьеса С. Беккета (1906–1989) «В ожидании Годо» есть, может быть, лучший пример отсутствия красноречивого слова и жеста, действия как такового. Сила ситуации порождается намеками, которые возникают из бесцельного повторения банальностей.

Однако самой интересной из всех специфических черт является изобретательность, с которой художники противятся предписанию, что искусство должно рассматриваться с особой установкой. Художники моделируют живопись так, что нужно приближаться к ней вплотную, театр опровергает сохранение дистанции посредством игры в круге, ставшем общим местом для исполнителей и зрителей.

Неадекватность этих постулатов по отношению к современной художественной ситуации достаточно наглядна. Теория должна соответствовать то-

му, что сделано в искусстве, как искусство и наши способности меняются вместе с изменяющейся культурой.

Во-первых, теория должна признать, что искусство состоит не из объектов, но из ситуаций, в которых случается опыт, и что он обычно, но не всегда содержит в себе объекты. Как объекты искусства не отделены от объектов, которые обычно не используются в эстетическом контексте, так же искусство идентифицируется не через отличие от других видов деятельности. Родовым отличием являются не объекты искусства, а ситуация, называемая эстетической.

Во-вторых, эстетика современности не должна отвергать искусство прошлого. Такая теория позволяет вовлечь прошлое в живое настоящее. Это означает, что опыт искусства неограниченно свободно входит в человеческую культуру. Эстетика всегда была парадигмальной системой знания, порождающей определенные принципы художественного творчества. Понятия классической эстетики выросли из философского осмысления искусства, красоты, формы, мимезиса, эстетического вкуса. В любой концептуальной конструкции они сберегали свое доминантное положение, выполняя эпистемологическую функцию в построении художественного мировоззрения.

Появление художественного авангарда и постмодернистской игры вызывает переосмысление традиционных понятий и подходов. Теория неклассического искусства перенимает парадигмы многих современных наук – от лингвистики и семиотики до психоанализа и синергетики. Появляются даже собственные методы и модели исследования, которых не знала классическая философия искусства, – структурализм, герменевтика, ризоматика, шизоанализ и т. п. В новой структуре неклассического мироотношения преодолевается базисное для традиционной философии противопоставление «субъекта» и «объекта». Мир не реальный и сущий, а воображаемый и условный становится сферой поисков и переживаний.

Неклассическая философия искусства основывается на изучении архаичных культур, акцентируя такие принципы творчества, как чудесное, иро-

ния, нигилизм, сакральность. Эстетизация безобразного привносит в эстетику понятия страха, отвращения, «маразмирования». Эти «негативные» категории эстетического знания позволяют обозначить реалии, необъяснимые традиционными терминами (прекрасное, идеал, калокагатия и др.).

Теория неклассического искусства преодолевает ренессансно-просветительскую эстетику, имеющую линейный характер категориального ряда. Если категории традиционной эстетики отражали существующий миропорядок, выводились одна из другой, то неклассическая традиция создает ментальное пространство искусства. Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Происходит отказ от нормативных представлений о категориях эстетики. Аксиологический сдвиг постмодернизма связан с его толерантностью. Спокойно сосуществуют различные модели презентации и антипрезентации, критики и антикритики, рационального и бессознательного. Постмодернизм – момент освобождения во всех областях: освобождение искусств, бессознательного начала, производительных сил и разрушительных. Возникает своего рода «антимир», утверждается принцип сотворения реальности, которая порождает свои эстетические хронотопы и новую логику. Следствием этого является невозможность построения иерархии категорий эстетического ряда, т. к. неклассика отказывается от любых попыток систематизации.

5.4 Декаданс и вопросы искусства

Едва ли в современной философии искусства можно найти более противоречивые и постоянно изменяющиеся концепции, чем концепции авангарда и декаданса. И та и другая с трудом могут быть замкнуты в определенных исторических рамках. И в самосознании художников, и в критических суждениях они выступают как переходные, ориентированные на пересмотр ценностей культуры и искусства. Более того, по отношению друг к другу де-

каданс и авангард оказываются в противоречивых отношениях – зависимости и отторжения.

Декаданс, противостоящий своим предшественникам (романтизму и натурализму) и одновременно никак не желающий укладываться в символистские схемы, представляет собой одно из самых неопределенных и ускользающих от научных описаний течений в европейской культуре. Декаданс принципиально чужд стабильным, коллективным и отторгнутым от индивидуальности формам существования искусства. Появившись буквально на несколько лет, декаданс затем получил вторую жизнь, с одной стороны, в массовой культуре, с другой – его темы и образы постоянно воспроизводятся в разных течениях искусства, относительно которых используют термин «авангард».

Как правило, декаданс ассоциируется с рафинированностью в эстетике, нервическою утонченностью, экзальтацией индивидуализма и пессимизма. Все это, конечно, далеко от наступательных программ авангарда. И тем не менее именно с декаданса следует начать историю авангарда. «Пафос отчужденности и борьбы», привнесенный в европейскую культуру декадентами, оказался исходным для большинства художественных течений как авангарда нач. XX в., так и западного неоавангарда 50–60-х гг. XX в. «Отрицательный», нигилистический характер отношений искусства с социальным и культурным контекстом, определяющий облик авангардистских движений, впервые программно был заявлен в эпоху декаданса.

Декаданс – общее наименование кризисных явлений конца XIX – начала XX вв., отмеченных настроениями безнадежности, неприятия жизни и индивидуализмом. Умонастроения декаданса затронули творчество значительной части художников. В наиболее отчетливом виде мотивы декаданса впервые появились во Франции. Они оказали глубокое влияние на символизм в поэзии, во главе которого стояли так называемые «проклятые поэты» – П. Верлен (1844–1896), А. Рембо (1854–1891), С. Малларме (1842–1898).

В 1857 г. вышли в свет «Цветы зла» Ш. Бодлера (1821–1867). Это событие стало поворотным в истории искусства слова. Серьезность и масштабы тех изменений в фундаментальных категориях творчества (эkleктика и синтез, цельность и противоречивость, прекрасное и ужасное и т. д.), инициатором которых выступил Бодлер, еще предстоит выяснить. Однако бесспорно то, что «Цветы зла» стали первыми по времени художественным воплощением того мировоззрения, которое позже получило название *decadence*.

Декаданс относится к числу тех феноменов, которые трудно поддаются определению. Сложный и неоднозначный по природе, он являет собой тесное сплетение философско-эстетических и литературно-художественных черт, которые не всегда можно отделить друг от друга. Разумеется, декаданс не возникает на пустом месте. Он следствие исчерпанности всех прежних методов освоения действительности в искусстве. Это период, когда новые запросы общества еще не сформированы, а прежние перестали удовлетворять. Поиск новых форм сопровождается конкуренцией, которая не заканчивается, как правило, победой какой-то одной формы.

Декаданс – это особый тип мировосприятия, характеристика кризисной эпохи. Он стал свидетельством неблагополучия общественного климата, стимулировавшего апатию, тоску, ощущение обреченности. В условиях кризиса ценностей, романтические помыслы об идеальном устройстве общества сменились примирением с действительностью, эстетизацией зла. Декаденты возвели зло в сверхличную силу, заложенную в природе вещей. Если для романтиков непререкаемым было торжество красоты и добра, то в декадансе утвердилось допущение аморализма красоты, появилась идея «преодоления этики эстетикой», близкая позиции Ницше «по ту сторону добра и зла». Для искусства не осталось запретных тем и недостойных художественного отражения вопросов. В качестве методологических установок декаданса выделим следующие: неприятие классических форм самовыражения, стремление к новому, риску, изменениям, ревизия не только эстетических, но и этических норм.

Смена классических приемов в культуре неклассическими сопряжена с изменением положения самого творца (исследователя, живописца, поэта). Он отказывается от высокого положения посредника между человечески конечным и божественно бесконечным, что характерно для классики. Подобное изменение в онтологических пластах самосознания прослеживается в творчестве С. Малларме: «Когда все они наслаются образом благородного создания, – остатка некой уже проклятой эпохи, – одни из них, безразличные, потому что будут не в силах понять, но другие, с надорванной душой... направятся каждый к своему светильнику, с мозгом, на мгновение опьяненным туманным сиянием, неотступно преследуемые Ритмом, забывая, что они существуют в эпоху, пережившую красоту» [15, с. 509].

Переход к неклассическому видению и выражению мира сводим к сложной, потребовавшей философского осмысления проблеме: угас божественный источник всех смыслов. Понимание «смерти Бога», еще до возвещения Ницше, было явным в культуре как смыслоутрата. Потеря надмирового залога непререкаемых нравственных ценностей привела к ощущению не только личной трагичности, но и коренной бессмыслицы всего существующего на свете. В этом русле происходит становление онтологического мировидения: то, как личность определяется относительно бытия и относительно самой себя в путешествиях по обезбоженному миру, на край ночи. «Когда сумерки поглотили его тень, у Ночи осталось сомнительное ощущение маятника, замирающего в попытке догнать самого себя. Но в светящемся, в почти угасающем видит Ночь свое отражение и в нем качание маятника: итак, вне сомнения, от нее самой шли эти различимые удары, этот всеобъемлющий, навсегда уличенный гул, пропадающий в прошлом...» [15, с. 535].

Ощущение кризиса, раскола в культуре и внутри творческой личности неизбежно приводило к онтологизации и эстетизации философской проблематики. Необходимость создания новой парадигмы в культуре понималась как создание мыслительных конструкций, способных уловить «смысл бытия». Новая онтология должна была исходить не из «метафизики объекта»,

но из сугубо индивидуального бытия. Показательно, что именно в рамках классической метафизики появляется течение, которое, основываясь на принципах нетрадиционной онтологии, изменяет мыслительный аппарат классики, вносит в философию новый уникальный опыт становящегося сознания.

Причем создание новой онтологии должно было идти путем отрицания строгих систем. Эстетизация проблематики происходила через уподобление философии творчеству как порыву. Вместе с тем чрезвычайно важно оценить тот факт, что мучительные поиски в сфере революционной модификации художественной лексики происходили на фоне традиционного пиетета перед идеей творчества как «приращения бытия», сохраняющего представления о высоком предназначении искусства. Определенно, интенсивное генерирование новой выразительности в разных видах искусства как раз и интегрировалось незамутненной верой в возможности особой миссии художника-творца, перешедшей в сознание мастеров начала века еще от романтиков.

Романтики настаивали на том, что главный смысл поэзии и искусства состоит в воспроизведении высоких и непостижимых основ человеческого духа. Стремление представить художественно незавершенное, хаотичное отразило сознание человека, мучительно пытающегося найти смысл через проникновение в метафизику бытия. Проникновение за пределы реальности в мир невыразимых сущностей, конечно, не могло быть выражено в четкой программе. В лице романтиков восторжествовала идея самоценности искусства. Только через воплощение принципов самодостаточности творчество романтиков смогло представить искусство как действенную, незаменимую общественную силу.

Неизбежная при такой эстетической программе ревизия прежних способов формообразования сопровождалась абсолютизацией своеволия художника. Являя собой оригинальное умонастроение, специфическую черту социальной психологии творческой личности, декадентство сформировало особый стиль поведения и общения. Дух декаданса творился в артистических

кафе, в редакциях небольших журналов, кабачках. Собирающиеся там разнообразные группы художников носили причудливые названия, не представляли собой художественных объединений или «школ», не выдвигали творческих программ. Они демонстрировали декадентский образ жизни: вызывающие выходки, циничные эскапады, эксцентричное сочетание дендизма, утонченных манер и площадного словаря. Тяготение к эффектной эстетской позе, к откровенному эпатажу накладывало отпечаток и на художественное творчество. Независимо от направленной принадлежности, каждый из этих художников считал свое творчество доступным пониманию немногих избранных. Они сознательно культивировали стиль, изолировавший их от масс, от «толпы».

Следует подчеркнуть, что декадентские мотивы использовались в художественном творчестве не ради проповеди моральной деградации и разложения, не как апология и эстетской смакование отрицательных сторон жизни. «Проклятые поэты», называя себя поэтами декаданса, имели в виду упадок современного им общества. Своим творчеством они призывали людей очнуться, осознать, что современная цивилизация охвачена смертельным недугом, болезнью духа.

В Россию информация о декадансе проникает в конце 80-х гг. XIX столетия. Сложные отношения между символизмом и декадансом, борьба с декадентством, начатая символистами в 1900-е гг., а также негативный оттенок самого слова определили «неудачную» судьбу декаданса в истории русской культуры.

Начало русского декадентства датируется лекцией Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанной в октябре 1892 г., или первым выпуском сборника «Русские символисты» (март 1894 г.). Подобно европейскому, русский декаданс также оказался в высшей степени неопределенным и ускользающим феноменом.

Декаданс и авангард – две культурные концепции, наиболее ярко выражающие границы исторического сознания, фиксирующие моменты кризиса

в поступательном движении истории. Зарождающиеся на рубеже веков познания об иллюзорности многих построений западного времени и прежде всего о версии истории, следующей логике линейного восхождения, в равной степени питали и декадентскую и авангардную культуру. Деятели авангарда и декаданса представляли себя людьми, существующими на сломе исторического времени. При этом важно отметить, что границы искусства и границы культуры для них оказались практически тождественны. Кризис исторического сознания для них оборачивался одновременно кризисом культуры. Обостренное ощущение границ искусства и культуры, попытки заново прочертить эти границы и стали одним из связующих элементов между декадансом и авангардом.

Литература к разделу

1. Античность как тип культуры / отв. ред. А. Ф. Лосев. М., 1988.
2. **Бахтин М. М.** Автор и герой : к философским основаниям гуманитарных наук. СПб., 2000.
3. **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
4. **Библер В. С.** Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. На путях к гуманитарному разуму. М., 1991.
5. **Библер В. С.** На гранях логики культуры. М., 1997.
6. **Бердяев Н. А.** Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. М., 1994. Т. 1.
7. **Бодлер Ш.** Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М., 1997.
8. **Бубер М.** Я и ты. М., 1993.
9. **Гадамер Г.-Г.** Истина и метод : Основы философской герменевтики. М., 1988.
10. **Иванов Вяч. Вс.** Культурная антропология и история культуры // Одиссей. Человек в истории. М., 1989.
11. **Компаньон А.** Демон теории. М., 2001.
12. **Кривцун О. А.** Творческое сознание художника. М., 2008.
13. **Козловски П.** Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития. М., 1997.
14. **Липовецки Ж.** Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб., 2001.
15. **Малларме С.** Стихотворения, проза // Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения, проза. М., 1998.

16. **Межуев В. М.** Философия культуры. Эпоха классики. Курс лекций. М., 2003.
17. **Померанц Г. С.** Диалог // Человек. 1996. № 3.
18. Словарь античности. М., 1993.
19. **Сент-Бев Ш.** Литературные портреты : критические очерки. М., 1970.
20. **Хейзинга Й.** Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
21. **Целма Е.** Классика в контексте современной художественной культуры // Интеллект, воображение, интуиция: мифологический и художественный опыт. Междунар. чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 2001.

Раздел 6. ДИАЛОГ ФИЛОСОФИИ И ИСКУССТВА В XX ВЕКЕ

6.1 Философия искусства авангарда

Многие процессы европейской художественной культуры были связаны с открытиями начала XX в., когда возникло беспредметное, или абстрактное, творчество. Символом нового понимания смысла и цели искусства стал «Черный квадрат» К. С. Малевича (1878–1935), написанный в 1915 г. Художник предложил новый вариант художественного языка. В своих теоретических работах мастер сообщил, что он вышел на «ноль форм» и начал постройку новых форм из Ничего.

Само слово «авангард» наиболее удачно для обозначения всевозможных новаторских явлений – как в художественной практике, так и в эстетических концепциях. Авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. Однако в XX в. авангард приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего все более или менее значимые стороны и явления и ознаменовавшего начало качественно нового грандиозного переходного периода в ней. Мы рассматриваем авангард в широком смысле как все новаторские, антитрадиционные устремления в искусстве XX в.

В сфере практики авангард легче обнаружить в экспериментальном, студийном искусстве, выступающем в противовес искусству коммерческому или официальному. И в области художественной теории оппозиция общепринятым взглядам не менее очевидна, хотя далеко не всегда выражена в развернутых и строгих теоретических построениях: подчас их с успехом заменяют манифесты или программные выступления. Однако это совсем не означает, что новые идеи лишены глубоких корней в предшествующей культуре, – речь должна идти, скорее, о нетрадиционных предпосылках.

В сфере научной мысли косвенными побудителями авангарда явились достижения во всех сферах научного знания с конца XIX в.; в философии – основные учения неклассической философии А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра; в психологии, прежде всего, фрейдизм. В гуманитарных науках – выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины; отход от европоцентризма и как следствие – возросший интерес к восточным культурам, религиям, культурам.

К характерным и общим чертам большинства авангардных феноменов относятся: их экспериментальный характер, чаще всего осознанный; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам консервативным, обывательским, «буржуазным»; безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем, а отсюда – часто декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений искусства.

Остро ощутив глобальность начавшегося перелома в культуре в целом, авангард принял на себя функции ниспровергателя, пророка и творца нового с своей сфере – в искусстве. Вокруг авангарда всегда скандал, так как он отвергает эстетические требования, которые должен удовлетворять Авангард – это, скорее, действенная семиотика искусства, разложение его на значащие элементы, концептуальные схемы – и требование относиться к этому катего-

риальному аппарату как особенному произведению искусства. Вот почему авангард всегда впереди того, что он изображает и отображает, показывая искусству, каким оно должно быть.

Всякая новая форма искусства – всегда эксперимент, когда она перестает довольствоваться воспроизведением существующего и рассматривать смысл и воссоздание его как заранее predetermined. Эксперимент предполагает готовность искусства к поиску, даже к ошибкам ради того, что еще не существует, или ради скрытой истины. Право на риск, а значит, на ошибку заставляет создателей искусства рисковать в отношении восприятия публики, часто пребывающей во власти стереотипов, и пытаться формировать ее взгляды. Классическое искусство исходило из положительного ощущения целостности мира, когда же растет чувство откровения грядущего, прошлые образы реально распадаются.

В европейской культуре авангардное искусство (как и новейшие течения в философии) возникло в качестве антитезы преобладающей в XIX в. гармонизирующе-рациональной картине мира. В европейском сознании твердо закрепилась традиция, заложенная еще греками, – искусство основывается на подражании природе. В художественных образах оно воссоздает картины мира, отражая действительность и в то же время познавая ее. Поэтому зритель, как правило, уверен: в произведении должна быть явлена узнаваемая картина мира.

К концу XIX в. этот тезис стал вызывать сомнения. Философия нового времени активно заговорила об ускользающей сущности действительности, о невозможности ее полностью познать. Обновление постепенно превращалось во влиятельную традицию.

Главное изменение в неклассическом представлении об универсуме связано с признанием одновременности возникновения и существования порядка и хаоса, при этом большинство систем являются открытыми, обмениваясь веществом или энергией с окружающей средой, а в плане изменения аксиологических приоритетов позитивная роль отводится состоянию неус-

тойчивости, нестабильности. Поводом для изменения картины мира послужила разработка теории хаоса, репрезентирующей тот «нелинейный мир», с реальностью которого столкнулась постнеклассическая наука.

Известный физик И. Р. Пригожин (1917–2003) считает, что «лишь в неравновесной системе могут иметь место уникальные события и флуктуации, способствующие этим событиям, а также происходит расширение масштабов системы, повышение ее чувствительности к внешнему миру и наконец, возникает историческая перспектива (для возникновения уникальных событий), появления других, быть может, более совершенных форм организации». Проводить параллели между теорией информации и искусством стало возможно с того момента, когда формам искусства стала свойственна высокая степень непредсказуемости. Элемент хаоса в жизни культуры является тем импульсом, который помогает системе изменяться и развиваться. Это объясняется творческим началом хаоса, когда каждый этап познания и формирования представлений о мире вырастает из хаоса.

Авангардистское видение мира разрушает иерархическую структуру мира. Стратегия авангарда основана на убеждении, что мир сам по себе хаотичен; если в нем и обнаруживается некая видимость порядка, то это происходит благодаря искусству, которое с помощью своих концептуальных моделей организует мир. До сих пор разрушение одной иерархии предполагало утверждение другой, но в XX веке произошло нарушение целостности, радикальная дезинтеграция элементов. Авангард существует там, где картина мира лишена четких очертаний. Бестрепетное отношение к бытию, размывание границ между утилитарным и художественным, реальностью и текстом, свидетельствуют об изменившемся состоянии метафизического начала всякой культуры.

Открытие новых смысловых пространств не явилось самоцелью авангарда, главное – это перенос смысловой ориентации: истина и прекрасное отодвигаются в реальность, недоступную мысли и социальному контролю. Семантическим свидетельством прикосновения художника к реальности

служит то, что по-новому сконструированное произведение искусства, как правило, отливается в форму парадокса, непривычного художественного образа. У каждого из авангардистов прорыв к новой реальности проходил по-разному, подчас совершенно неожиданным образом. Но всякий раз бунтарство выражало попытку превозмочь усталость традиционных форм и – непременно – их отрицание: обновление языка само превращалось в важнейший художественный принцип авангарда.

Авангард создает свой манифест, суть которого состоит в поиске «новой выразительности», отличной от классической. Приведем высказывание одного из теоретиков и практиков театрального авангарда А. Арто (1896–1948): «Всякое истинное чувство в действительности непередаваемо. Выразить его – значит предать. Однако перевести его на свой язык – это значит его скрыть. Истинное выражение прячет то, что проявляет. Оно противостоит духу в реальной пустоте природы, создавая в противоположность этому некую полноту в мышлении. Или же, если угодно, перед иллюзорной манифестацией природы оно создает пустоту в мышлении. Всякое мощное чувство пробуждает в нас идею пустоты».

Искусство авангарда, претендуя на то, чтобы выступить как новый тип освоения мира, углубляется в поиск новых формальных структур. Среди наиболее важных аспектов произведения искусства авангарда можно выделить следующие: рассмотрение художественного текста как коммуникативного акта, признание «открытости» художественного произведения, выделение метафоры как основного выразительного средства произведения.

Появление художественного авангарда вызывает переосмысление традиционных понятий и подходов. Большая часть направлений и отдельных представителей авангарда ориентировались на принципиальный иррационализм художественного творчества, чему способствовала духовная атмосфера первой половины века. Отсюда активное использование приемов алогизма, парадокса, абсурда в творчестве.

Общее культурно-историческое значение авангарда состоит в том, что он показал принципиальную культурно-историческую относительность форм, средств, типов художественно-эстетического сознания и выражения. Авангард экспериментально выработал множество новых, нетрадиционных элементов, подходов, решений художественного выражения и презентации. Благодаря чему способствовал возникновению и становлению новых технических видов искусств.

К глобальным, резко повлиявшим на ход и развитие культуры XX века можно отнести абстрактное искусство, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм, концептуализм в визуальных искусствах; додекафонию и алеаторику в музыке; произведения М. Пруста, Дж. Джойса, В. Хлебникова в литературе. В смысле художественно-эстетической значимости ясно, что, несмотря на создание произведений, имеющих чисто экспериментальный характер, авангард представил фигуры крупнейших деятелей искусства нашего столетия: С. Дали (1904–1989), В. В. Кандинского (1866–1944), Ф. Кафку (1883–1924), М. Шагала (1887–1985), Т. С. Элиота (1888–1985) и многих других.

Художественная культура XX в. не сводится к авангарду. В ней определенное место занимает искусство, продолжающее традиции предшествующей культуры, как бы наводящей мосты между традиционной культурой и авангардом. Однако именно авангард разрушением эстетических норм и принципов, открытием новых возможностей в сфере искусства, открыл путь к переходу художественной культуры в новое качество.

При всех различиях классика и авангард не составляют зеркальной противоположности друг другу. Не составляют по той причине, что авангард строит свою систему на элементах распада классики: «...настоящее искусство, называемое авангардистским или революционным, это такое искусство, которое дерзко противопоставляя себя своему времени, проявляет себя именно как не-актуальное. И проявляясь как не-актуальное, такое искусство соединяется универсальной и всеобщей основой; будучи же универсальным по своей сути, оно может рассматриваться как классическое, если разумеет

под этим, что его классическая сторона обнаруживается поверх новизны, даже посредством этой самой новизны, которой она насквозь пропитана» (Э. Ионеско). С точки зрения культурно-исторического значения авангард показал особую социальную роль искусства в современной культуре, способность конструировать новую модель миропорядка.

6.2 Абсурд как категория текста

В постоянный культурно-философский и литературоведческий обиход слово «абсурд» внедрилось под прямым влиянием экзистенциальной философии, заговорившей об абсурде как о ключевом понятии послевоенной Европы.

Идею абсурда активно использовал С. Кьеркегор (1813–1855): «Абсурд отнюдь не относится к тем различиям, которые лежат внутри сферы, принадлежащей рассудку, – пишет философ, – он вовсе не тождествен неправдоподобному, неожиданному, нечаянному... Сознание этого столь же ясно присутствует для рыцаря веры; единственное, что может спасти его, – это абсурд: все это он постигает с помощью веры» [13, с. 46].

Несмотря на общеизвестность теории Кьеркегора, следует выделить несколько значений его понимания. Прежде всего, отметим, что абсурд связан с верой, которая делает абсурдными поступки истинно верующего человека Авраама. «Посредством веры Авраам не отказался от Исаака... Рыцарь веры мог бы сказать ему: «Силой абсурда ты получишь все обратно, каждую монетку, можешь в это поверить» [13, с. 48]. Абсурд отнюдь не относится к тем различиям, которые лежат внутри сферы, принадлежащей рассудку. Он вовсе не тождествен неправдоподобному, неожиданному, нечаянному. В то самое мгновение, когда рыцарь отрекается, он, с человеческой точки зрения, убеждается в невозможности желанного, и это выступает итогом рассудочных размышлений, и ему хватает энергии, чтобы это помыслить. В бесконечном же смысле это, напротив, возможно, и возможно именно благодаря тому, что он отказался; однако такое обладание является одновременно и от-

казом, хотя это обладание и не выступает абсурдным для рассудка; ибо рассудок сохраняет всю правоту в том, что для мира конечного, где он царит, это было и остается невозможным. Сознание этого столь же ясно присутствует для рыцаря веры; единственное, что может спасти его, — это абсурд; все это он постигает с помощью веры. Стало быть, он признает невозможность, и в то же самое мгновение он верит абсурду.

Проблема абсурда поднимается Ницше на фоне рассуждений о том, как возможно противостояние страданию жизни. Греческие философы Сократ и Платон, к которым обращается за ответом Ницше, объявили свою претензию познать все при помощи разума. Ницше называет их «псевдогреками», т. к. они верили в то, что декаданс культуры можно остановить. «Самый яркий свет разумности во что бы то ни стало, жизнь светлая, холодная, осторожная, сознательная, без инстинкта... была лишь болезнью, иной болезнью — а вовсе не возвращением к добродетели, к счастью... Быть вынужденным побеждать инстинкты — это формула для *decadence*...» [14, т.2, с. 567]. Немецкий философ ищет ответа у рефлексирующего Гамлета: «Здесь уже не поможет никакое утешение, страстное желание не останавливаться на каком-то месте мире после смерти, даже богах; существование отрицается во всей его целостности, вместе с его сверкающим отражением в богах или в бессмертном потустороннего будущего. В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь лишь ужас и нелепость бытия...» [14, т.1, с. 83]. Вследствие познания человек оказывается в трагической ситуации утраты иллюзий, видя вокруг себя ужас-абсурд бытия. Определением «абсурд» здесь подчеркивается иррациональность жизни, ее изначальная стихийность, хаотичность, лишенная смысла и, следовательно, неподвластная рациональности.

Философия отбросила категориально-рассудочную сетку «схватывание вещей», явив мир в целокупной свежести «здесь» и «сейчас», сохранив его детскую наивность. Главное — это попытка определить метафизический статус человека в мире без Бога. Имеет ли жизнь человека смысл в таком мире, а если нет, то быть или не быть человеку, а если все же быть, то как быть.

Философская вселенная Сартра и Камю замыкается в микромир индивидуального человеческого удела, в котором разыгрывается извечная метафизическая драма. Основные герои-антагонисты этой драмы: одинокий человек и враждебный ему мир.

В знаменитой работе «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» А. Камю (1913–1960) делает акцент на абсурдности существования человека в мире и на человеческом восприятии этой бессмысленности – «чувстве абсурда». Экзистенциалисты говорят о метафизическом абсурде в качестве характеристики человеческого существования в состоянии утраты смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, от истории, но и от себя самой, от своих общественных определений и функций. Традиционное разграничение в философии и науке субъекта и объекта повлекло за собой, с точки зрения экзистенциализма, разделение человека и мира. Человек стремится к согласию с миром, а тот, в свою очередь, остается либо равнодушным, либо враждебным. Поэтому человек, внешне вписываясь в окружающую действительность, на самом деле ведет в ней неподлинное существование, разрыв которого может произойти благодаря абсурду.

Абсурдное сознание — это переживание отдельного индивида, связанное с острым осознанием этого разлада и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха. Окружающий мир стремится обезличить каждую конкретную индивидуальность, превратить ее в часть общего обезличенного бытия. Поэтому человек ощущает себя «посторонним» (Камю) в мире равнодушных к нему вещей и людей. Абсурдное же сознание является толчком к возникновению экзистенциального мышления, отказывающегося от различения субъекта и объекта, мышления, в котором человек выступает как экзистенция, как телесно-эмоционально-духовная цельность, так как экзистенция находится в неразрывном единстве с бытием.

Именно в таком, экзистенциалистском, понимании абсурд образует смысловой центр в эссе Камю «Миф о Сизифе». Сизиф, толкающий в гору камень, перечеркивает все прежние иллюзии и осознает не только бесплод-

ность своих усилий, но и бессмысленность бытия как такового. «Ясное сознание», то есть способность Сизифа к рефлексии, делает его подлинно абсурдным героем. Предельное осознание индифферентности мира по отношению к человеку, ощутившему бесплодность своих усилий, — такова сущность абсурда в интерпретации Камю. Человек, утративший иллюзии и существующий в мире, потерявшем для него всякий смысл, — «человек абсурдный». Он выполняет «сизифов труд», будучи втянутым в бесконечное однообразие обыденной жизни. Бесплодность попытки, с точки зрения Камю, заключается в том, что абсурдный человек пытается соединить несоединимое: поиск человеком осмысленности бытия и принципиальную отчужденность бытия от человека, и, соответственно, бессмысленность бытия. С. Великовский справедливо отмечает: «...сердцевиной «абсурдного мышления» было развенчание безусловных ценностей. Перед «пустыми небесами» они уже не могли ни оправдать себя, ни устоять под натиском каверзных метафизических вопросов, которое обрушило впавшее в анархическое неистовство «несчастное сознание» на все, что привыкло считать разумным, на все свои бывшие кумиры [5, с.151].

Абсурд как особое видение мира стал заметным явлением культурной жизни, причем на фоне новых философско-художественных систем в связи с обозначением контуров концептуального поля абсурда, стало возможным более точное определение его генезиса, выявление истоков и смысла эволюции этого направления мысли, интерпретируемого под углом зрения разных гуманитарных наук.

Понятие «абсурд» и определение «абсурдный» относятся к числу популярных в терминологическом аппарате целого ряда гуманитарных дисциплин. Эти термины используются многими исследователями и критиками с чрезвычайной легкостью, но при этом не ясен смысл, который в них вкладывается. Соответственно, цель данного параграфа состоит в анализе тех изменений, которые происходили с понятием абсурда в философско-культурологическом дискурсе.

Анализ исторического становления понятия «абсурд» целесообразнее начать со словарного смысла. Этимологически слово восходит к латинскому *absurdus* – «неблагозвучный, несообразный, «бессмысленный, нелепый», «фальшиво звучащий», «неслышимый, неявный». В первоначальном смысле слова абсурд воспринимается не как отсутствие смысла, а как смысл, который неслышим, неявен. В данном случае мы можем говорить о понятии абсурда, которое фиксирует несовпадение представлений о мире с самим миром. Сложность изучения абсурда как раз и заключается в попытке описания рациональным языком феномена, выходящего за его границы. Выделим основные подходы к изучению понятия «абсурд».

Первый подход можно обозначить как эстетический. Понятие абсурда в греческой философии было связано с понятием хаоса. С эстетической точки зрения хаос оценивался совершенно по-разному в периоды господства рационалистического мышления. Эстетически совершенному космосу Древней Греции противостоял бесформенный хаос.

Классическая эпоха никогда не могла бы допустить равноправия абсурда и хаоса со смыслом и космосом. Так, классическое мышление греков выросло из мифологии, основанной на победе светлых гармоничных сил – олимпийских богов над силами хаоса. Мифология подготовила пластическое мирозерцание и умонастроение греков, выразившееся в учении об упорядоченном мире – космосе и ценностно-иерархической его организации. Каждая ступень мироздания, приближаясь к высшему началу, рассматривалась как более упорядоченная, наполненная добром и красотой.

Европейская цивилизация, обязанная своим происхождением древнегреческой культуре, пошла по пути борьбы с хаосом, как в непосредственно окружающей нас жизни, так и в понятиях. Европейская культура начала борьбу с хаосом, создавая образ мира как космоса: космос – это противоположность хаосу, нечто прекрасное. Поэтому и европейское понимание эстетики – это понимание ее как теории красоты. В отличие от космоса, хаос безобразен, потому что он безобразен, и для его понимания нужна совершенно

иная эстетика – эстетика безобразного. Европейский космос подчинен Логосу, который также противостоит хаосу как порядок беспорядку. Космос европейца подчинен законам пространственности – это то, что статично, и то, что созерцаемо как идея или вид. Статичности пространства противостоит вечно текущий хаос, подобный воде. Борьба с хаосом с позиций логоса, пространства, космоса длилась в Европе до рубежа XIX–XX вв., когда возникла принципиально новая культура.

В современной культуре идея универсального порядка и логоса рушится. Архетип хаоса проявляется в самых различных образах европейской культуры. Культовым достижением европейской живописи, например, является «Черный квадрат» К. Малевича, который можно рассматривать как визуальное воплощение хаоса. Наконец, европейская литература опирается на достижения Ф. Кафки, описывающего полный беспорядок, абсурд, царящий в мире, М. Пруста, цикл романов которого называется «В поисках утраченного времени», т. е. хаоса. Можно с уверенностью утверждать, что европейская культура через решение вопроса времени разрешает проблему хаоса. Для воплощения образа хаоса XX век нашел адекватные средства выражения: если искусство прошлых веков строилось на неких логических, статических константах, то современности удастся «схватить» время, выдавать «потоки сознания» в виде хаотических образов.

В качестве примера обратимся к творчеству Дж. Джойса (1882–1941). При первом приближении к его произведениям создается ощущение того, что он воспроизвел хаос сознания, обрисовал сознание как хаос. В действительности, писатель изобразил сознание не как хаос, а как гиперпорядок – в полной аналогии с положениями синергетики. Мы выделяем участок реальности, внимательно его рассматриваем и обнаруживаем там регулярные структуры, которые, в свою очередь, бесконечно умножаются. Модель сознания в крупном масштабе является хаосом, но в детальном – гиперпорядок. Подтверждением служит любой микроэлемент текста «Улисса», который не закончен ни в каком масштабе, он бесконечно углубляется в себя. Это новая синергетиче-

ская модель. Поэтому в современной культуре хаос понимается не как отсутствие порядка, но как *иной порядок*.

Итак, эстетический подход в рассмотрении абсурда основывается на двойственном понимании порядка и хаоса, характерного для ценностной доминанты античной культуры, получившего дальнейшее развитие в XX в.

В культуре Средневековья абсурд рассматривается с метафизических позиций, которые составляют направление второго подхода.

Необходимо пояснить значение, вкладываемое нами в понятие метафизики. Несмотря на широкое хождение в современной науке, термин «метафизика» не имеет четкого определения. Это понятие крайне многозначно, расплывчато, а иногда и противоречиво. Смысл, оценка метафизического знания, его места, положение в системе философских наук на протяжении истории существенно менялись. В одних случаях термин используется в качестве синонима философии, в других – понимается как сердцевина философии, направленная на осмысление важнейших проблем бытия.

Сложный и противоречивый путь, пройденный классической западной метафизикой, нашел свое завершение в рационализированной гегелевской схеме, выражающей претензию на последнее слово в метафизике. Рационализм и универсализм метафизики Гегеля вызвал мощную реакцию. Путь отрицания старой метафизики пролегал через отрицание приоритета разума, а также к онтологизации философской проблематики. Именно в смысле сердцевины философии, а не в качестве догматического метода познания или емкой метафоры, мы используем это понятие.

Еще у греков абсурд означал логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит рассуждающего к очевидному противоречию или, более того, к явной бессмыслице и, следовательно, требует иного мыслительного пути. Под абсурдом понималось отрицание центрального компонента рациональности — логики. Христианская культура провела радикальную переоценку ценностей. Ницше говорил о ней как о тотальном мятеже против античности. Согласно новой шкале, необходимо вернуться к простоте и чистоте

младенца. Смирение становится фундаментальной добродетелью христианства, узким путем, которым можно войти «во врата царства небесного».

Принцип абсурда как формально-логического парадокса, привлекаемого для обозначения на формально-логическом уровне феноменов, не описываемых дискурсивно, и прежде всего сферы божественного, изначально являлся базовым принципом христианской культуры, введенным ранними отцами Церкви.

К. С. Ф. Тертуллиану (ок. 160–220) принадлежит фраза, ставшая крылатой: «Credo quia absurdum», «верую, потому что абсурдно», которая выражает смысл его учения: в то, что логично, не следует верить, ибо это предмет обыденного человеческого знания, веровать можно только в то, что не доступно пониманию разумом, представляется ему абсурдным. Истинность веры является совершенно иной, нежели истинность разума. Тертуллиан отвергает любую попытку «загрязнения» христианства стоицизмом, платонизмом или диалектикой: вера делает бессмысленной любую доктрину. Научные исследования становятся излишними, когда известно Евангелие – единственный авторитетный источник познания Бога, а тем самыми любого знания, ибо Бог все определяет и правит человеческой жизнью. Философский разум ведет к ереси. Чтобы прийти к Богу, достаточно быть простодушным: философская культура не помогает, а только мешает.

Таким образом, Тертуллиан теологизирует это понятие, видит в нем предпосылки божественного опыта, не подчиняющегося ни чувствам, ни разуму. Кроме того, для Тертуллиана абсурд становится теологической категорией, иронизирующей над философскими спекуляциями гностиков с их образом Божьим, в частности, над гностической идеей проникновения в мир сверхчувственного путем созерцания Бога. Тертуллианово понятие веры как высшей истины подготовило почву для подчинения философии теологии, что было характерным для всего последующего развития христианской культуры.

Новоевропейская культура взяла ориентацию на разум, логику, рассудочное, непротиворечивое суждение. Абсурд перешел в разряд негативных оценочных характеристик как в гносеологии, так и в эстетике. Абсурд противостоял трем составляющим новоевропейской системы ценностей – истине, добру и красоте.

Особо выделим философский подход в изучении абсурда, который, являясь продолжением метафизического, требует самостоятельного рассмотрения и обозначения. Важнейшими звеньями этого явления стали волюнтаризм Шопенгауэра, философия «экзистенциального риска» Кьеркегора, «философия жизни» Ницше.

Значение ценностно-смысловой доминанты философии экзистенциализма заключалось в перенесении проблемы абсурда из логико-гносеологической плоскости в плоскость онтологии. Философы экзистенциалисты шли по пути разрушения основных принципов классической метафизики. Наметился принципиальный поворот западного мышления к индивидуальной и исторической конкретизации проблем человеческого бытия в сторону нового истолкования понятий «жизнь» и «экзистенция». Они пытались доказать, что существование, будучи высшей реальностью, не может быть выведено из разума.

В конце 30-х и 40-х гг. прошлого века во французской литературе возникает своеобразное жанровое явление: философский роман, который наряду с драмой, с одной стороны, и философскими, теоретическими произведениями – с другой, стал формой выражения определенного философского взгляда на мир. Такое соединение философских работ с художественными жанрами стало характерно именно для французского экзистенциализма (Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар).

Абсурд возникает не только как разрыв между миром и человеком, между действительностью и искусством, но и как поиск единства в них. Абсурд в философском понимании есть онтологическая характеристика, которая становится знаком разлада человеческого существования (=экзистенции) с бы-

тием, обозначением разрыва, именуемого экзистенциализмом «пограничной ситуацией».

Название четвертого подхода достаточно прочно вошло в литературу. Речь идет о театральном абсурде. В «Словаре театра» П. Пави содержится двойственный смысл термина «абсурд». Первое значение относится к области театрального искусства, в котором, в свою очередь, следует различать *элементы* абсурда и современный театр абсурда. Под элементами абсурда понимается нечто иррациональное, лишённое всякого смысла и логической связи с текстом. Такие элементы обнаруживаются в отдельных театральных формах задолго до возникновения абсурда 50-х гг., когда пьесы Э. Ионеско «Лысая певица» (1950) и С. Беккета «В ожидание Годо» (1953) провозгласили рождение театра абсурда в качестве жанра и центральной проблемы.

Театральный абсурд Нового времени, согласно Пави, укладывается в несколько направлений: 1) нигилистический абсурд, тормозящий любые попытки получить представление о мировоззрении и философских импликациях текста; 2) абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества; 3) реалистично описывающий мир сатирический абсурд, проявляющийся в отдельных репликах и интриге [см.: 16]. С одной стороны, стратегия Пави сужает понятие абсурда, относя его исключительно к области театрального, а с другой стороны, расширяет, переплетая в качестве художественного приема с понятиями комического, гротескного и сатирического.

Начиная с 1953 г., Ионеско говорил о размытости понятия «абсурд», о той легкости, с которой приклеивают эту «этикетку» критики. Он не соглашается с приписанным ему тезисом о всеобщей абсурдности. Абсурдно говорить, что мир абсурден. Ионеско обозначает основную проблему как «трагедию языка».

Что касается С. Беккета, то он вообще предпочитал не высказываться на эту тему, оставляя исследователям простор для интерпретаций. Подобное нежелание говорить об абсурде объясняется и тем, что Беккет – создатель той

реальности, которую он описывал как особый смысл: не называя ее абсурдной, он, тем не менее, вплотную подошел к абсурду бытия как некой абсолютной реальности, в которой исчезает всякое противопоставление человека и мира, противопоставление, служившее основой философии экзистенциализма.

Творчество Беккета можно рассматривать как пример бартовской дистинкции между «писателями» и «пишущими»: он создавал не произведения, а некие тесты, вернее, один Тест. Этим, кстати, объясняется и повышенный интерес Барта к Беккету, которого он выделял из всех драматургов-абсурдистов. Произведение Беккета «Три диалога» лишено привычной жанровой определенности, однозначности и вызывает ощущение незавершенности. Являясь достаточно известным в театроведении, данное произведение не содержит ни слова о театре.

В его концепции слово из привычного средства коммуникации превратилось в нечто самоценное и самодостаточное, обесмысливая тем самым традиционный вопрос о том, что выражает произведение. Беккет ссылается при этом на творчество Галь Коата, который пришел, казалось бы, к тотальному по безысходности итогу: «выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, нет силы выразить, нет желания выразить, равно как и обязательства выразить» [10, с. 121].

В «Трех диалогах» Беккет вспоминает учение Платона об эросе из «Пира»: он говорит о творчестве как о «непреодолимой нищете». Речь идет даже не о том, что подлинное творчество неотделимо от поиска, неуспокоенной, постоянной устремленности художника к совершенству, Беккет очень точно разъясняет свою позицию на примере живописи: искусство не есть способ освоения мира, оно не просто удваивает действительность, но творит именно смысловую реальность. Следовательно, существенным моментом его эстетики является отрицание миметической природы творчества. Всякую попытку художника быть «реалистом» Беккет считает обреченной на неудачу:

каждый раз результатом такой попытки будет лишь изображение «частичного объекта».

Уравнивание в правах театрального языка с любой другой реальностью – в том числе с реальностью человеческого существования – означало превращение произведения в текст, определяющим качеством которого была абсолютная смысловая открытость. Одиночество, ощущение абсурдности жизни, тоска по реальным духовным ценностям в литературе абсурда всегда остаются свойствами персонажей, существующих вне мира реальной истории, которая осмысливается как триумф тоталитаризма или как царство обезличенной толпы. Таким образом, в театре абсурда происходит вырождение языка как средства коммуникации; человеческая речь в произведении абсурдистов превращается в формальные, лишённые смысла клише, а диалог, слово дискредитируются как формы общения.

Абсурд понимается как сложное и противоречивое явление, обозначающее не отсутствие смысла, а наличие иного смысла. Поэтика абсурда имеет основания, которые взаимосвязаны с понятиями абсурдной жизни, абсурдного сознания, абсурдного человека. Однако плодотворность авангарда в искусстве он видит не в том, что тот подготавливает нечто новое, превращаясь тем самым не более чем в «переходную ступень» или «этап». Авангард – это внутреннее беспокойство искусства, озабоченного задачей сверить свою эпоху с позабытым в суете Вечным.

6.3 Экзистенциализм – философия и искусство поиска

Экзистенциалисты, активно заявившие о себе после Первой мировой войны, с особой остротой ощутили и сумели выразить кризисное положение человека в современном мире, утратившем высокие идеалы, его полную растерянность перед «потокм жизни». Работы С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Хайдеггера и др. открыли возможность обращения к основам бытия и созданию новых мыслительных конструкций. Философия экзистенциализма как философия поиска есть «результат мыслительного экс-

перимента», которая строилась на утверждении ограниченности человеческого существования. Экзистенциалисты разрабатывали новые формы философии, позволяющие преодолевать грани между искусством, наукой и жизнью и литературой. Им удалось выразить суть внутренних переживаний человека, оставшегося один на один с суровой стихией материального существования. Экзистенция ощущалась и описывалась ими как некое предельно одинокое, отчужденное, бесцельное и бессмысленное существование человека в неопределенном, абсурдном и жестоком мире.

Актуальность философии экзистенциализма очевидна, т. к. она задает «вечные вопросы» человеческого существования, которые не имеют однозначных или правильных ответов и потому требуют новых решений от каждого поколения. «Самое страшное из того, что происходит в мире, – это обезчеловечивание человека, его обезличивание, унификация, превращение в винтик мистифицированной системы, – пишет исследователь И. Гарин, – мы много говорим об этом, забывая, что уже все сказано – не сегодня и не вчера, а века и века тому назад. Если хотите, вся культура была предостережением об апокалипсисе расчеловечивания. Все великие мудрецы предостерегали об опасности Всеобщей идеи...» [7, с. 6].

Именно философия экзистенциализма сыграла важную роль в актуализации понятия абсурдной жизни. Потеря надмирового залога непререкаемых нравственных ценностей привела к ощущению не только личной трагичности, но и коренной бессмыслицы всего существующего на свете. В этом русле происходит становление онтологического мировидения: то, как личность определяется относительно бытия и относительно самой себя.

Смыслоутрата проистекает здесь, собственно, из экзистенциальной убежденности в том, что невозможно сколько-нибудь обоснованно помыслить вселенский порядок, куда бы встраивалась каждая отдельная вещь и где бы человек чувствовал себя бытийно «оправданным», раз нет устроителя бытия – Бога. Сартр с противоположной целью и в обратном направлении воспроизводит, построенное И. Кантом «онтологическое доказательство» Бога:

«... Для существования первосущности как божества или души как бессмертного духа человеческий разум не способен приложить никакого теоретического доказательства, содержащего хотя бы малейшую степень убедительности...» [12, с. 342]. Если для Канта Бог есть, потому что сущее – царство порядка, то для Сартра сущее – царство беспорядка, потому что Бога нет. Тогда и окружающее обесмысливается из-за смены веры неверием. Для этого нам необходимо уточнить, что именно вкладывается этим неверием в пары противостоящих понятий: «упорядоченность»–«случайность», «познаваемость»–«непостижимость», «присутствие»–«отсутствие» смысла, посредством которых оно отмежевывается от веры.

Экзистенциалисты говорят об утрате смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, от истории, но и от себя самой. Традиционное разграничение в философии и науке субъекта и объекта повлекло за собой, с точки зрения экзистенциализма, разделение человека и мира. Человек стремится к согласию с миром, а тот, в свою очередь, остается либо равнодушным, либо враждебным. Поэтому человек, внешне вписываясь в окружающую действительность, на самом деле ведет в ней неподлинное существование. Таким образом, абсурд, в понимании философов-экзистенциалистов, становится индексом разлада человеческого существования (экзистенции) с бытием, обозначением разрыва, именуемого экзистенциализмом «пограничной ситуацией».

Абсурдное сознание – это переживание отдельного индивида, связанное с острым осознанием этого разлада и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха. Окружающий мир стремится обезличить каждую конкретную индивидуальность, превратить ее в часть общего обезличенного бытия. Поэтому человек ощущает себя «посторонним» (Камю) в мире равнодушных к нему вещей и людей. Камю называет это состояние расколом.

Абсурдное же сознание является толчком к возникновению экзистенциального мышления, отказывающегося от различения субъекта и объекта,

мышления, в котором человек выступает как экзистенция, как телесно-эмоционально-духовная цельность, так как экзистенция находится в неразрывном единстве с бытием. «Существование – это не то, что можно размышлять со стороны: нужно, чтобы оно вдруг нахлынуло, навалилось на тебя, всей тяжестью легло тебе на сердце, как громадный недвижимый зверь, – или же ничего этого просто-напросто нет», – утверждает Антуан Рокантен, герой «Тошноты» [18, с. 135]. Абсурдное сознание можно назвать особым состоянием «ясности», которое предшествует, если следовать Хайдеггеру, «экзистированию», «забеганию вперед», а с точки зрения Ясперса – «пограничной ситуации» между жизнью и смертью. Особую роль при этом играет поэтический язык, который, как пишет Хайдеггер, восстанавливает своими ассоциативными намеками «подлинный» смысл «первоначального слова». Таким образом, как индикатор наметившегося кризиса сложившейся системы определенных иллюзий, абсурд маркирует завершенность этой системы.

Камю называет «абсурдным» человека, видящего автоматизм и неподлинность существования: «Мир, который поддается объяснению, пусть самому дурному, – этот мир нам знаком. Но если вселенная внезапно лишается как иллюзий, так и познаний, человек становится в ней посторонним... Собственно говоря, чувство абсурдности и есть разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями» [11, с. 26]. Вместе со смыслоутратой претерпевает поражение классический рациональный метод познания. Казалось бы, осуществимая задача: постичь разумом рациональную структуру мира, чтобы она стала ясной. Но чем дальше и глубже простиралось человеческое познание, тем все с большей настойчивостью философы заявляли, что ничто не ясно, что все есть хаос, что человеческое знание ограничено. Таким образом, человек оказался перед иррациональным. «Абсурд рождается в этом столкновении, – пишет Камю, – между призванием человека и неразумным молчанием мира... Иррациональность, человеческая ностальгия и порожденный их встречей абсурд – вот три персонажа драмы, которую необходимо проследить от начала до конца со всей логикой, на какую способна экзистен-

ция» [11, с. 38]. Философская мысль эпохи, согласно Камю, колеблется между крайней рационализацией реального и крайней его иррационализацией, т. е. расхождения и различия между ними кажущиеся. Несправедливо считать, полагает французский философ, что понятие разума имеет единственное значение и смысл. Опираясь на философскую традицию Гуссерля и Кьеркегора, Камю приходит к выводу о том, что «абсурд – ясный разум, констатирующий свои пределы» [11, с. 50]. Если у Гуссерля в его логическом универсуме человеческий разум не имеет никаких пределов, то уже у Кьеркегора разум ограничивается абсурдом. У Камю разум входит в сферу отчаяния и абсурда. Это смелый, гордый, мужественный разум человека, стремящегося к жизни здесь и сейчас. Рассудок абсурдного человека опирается на очевидность, но что такое очевидность, как не абсурд? Жить ли ему и мыслить в бесконечных страданиях и мучениях или попытаться все же узнать: можно ли жить вообще или логика мысли должна с необходимостью привести к смерти? Камю, отодвигает все традиционные философские вопросы, заменяя их одним, самым важным для него: «...выводится ли с необходимостью из абсурда самоубийство» [11, с. 40]. Но его интересует не самоубийство вообще, а в философском плане. Любая другая позиция для абсурдного духа предполагает его отступление перед тем, что его порождает. Гуссерль стремился избавиться от установленных предубеждений, чтобы вернуться к подлинной философии, в то время как Кьеркегор видел опасность в неуловимом движении, предшествующему «скачку в вечность». Для абсурдного человека, утверждает Камю, задача состоит в том, чтобы познать себя и удержать сам момент скачка: «...этот скачок также является родом абсурда. Насколько совершающий скачок верит в разрешение парадокса, настолько он восстанавливает этот парадокс во всей его полноте» [11, с. 59].

Камю выделил основные темы, связанные с абсурдом, абсурдным человеком и абсурдной жизнью: стремление к подлинной, истинной жизни; отрицание надежды, следовательно, отрицание будущего и всего, что с ним связано; переоценка всех ценностей. Глубоко раскрыты основные качества

абсурдного сознания, осознающего самого себя, извлекающего из себя свое содержание. Объективные факторы теряют свое значение для абсурдного сознания: объективно лишь то, что осознано, а вовсе не то, что существует объективно. Проблемы бытия получают, таким образом, статус проблем субъективного сознания, решение которых целиком и полностью зависит от их осознания.

Таким образом, не отсутствие, а уничтожение смысла выдвигается в качестве основного конструктивного принципа поэтики абсурда. Первоначальная установка писателя-абсурдиста — построить текст таким образом, что мы видим логическое противоречие там, где привыкли видеть интеграцию и сближение.

В отечественной традиции саму суть «абсурдистов» выразило объединение «ОБЭРИУ» – Объединение реального искусства, актуализировавшее понятие «бессмыслица». В 1920-х гг. теория бессмыслицы была разработана в кружке «чинарей», которые различали два типа нарушения смысловых границ: первый – обесмысливание речи, в которой слова вводятся в непривычный контекст, второй – потеря смысла ситуацией, событием, жизнью. Разрушая логические и ассоциативные связи, привычные причинно-следственные отношения, «чинари» создавали свою картину мира, свой язык, в котором каждое отдельное слово, находясь в новом контексте, становилось переполненной смыслами метафорой. Токарев отмечает, что за попыткой преодоления оппозиции «логика-абсурд» у «чинарей» стоял выход на «уровень абсурда божественного, божественной бессмыслицы», который отрицает обычную логику; общение человека и Бога происходит на «бессмысленном» дорефлекторном языке.

Другая тенденция истолкования гносеологического основания абсурда через фиксирование границы между смыслом и его отсутствием, представлена в современном постструктурализме. Ж. Деррида понимает значение текста как навязывание этого значения читателем, «вкладывание» его в текст, предполагаемого смысла лишенный. Его принципиальный тезис базируется на

возможном разграничении семиологии и семантики, на отсутствии тождества между словом и понятием, которое оно означает. Говоря в данном контексте об интерпретации слова, мы сталкиваемся с двумя понятиями – смысл и значение, – разграничение областей, действия которых сегодня составляет одну из наиболее актуальных проблем герменевтики и деконструктивизма. Не останавливаясь здесь на более или менее подробном рассмотрении постмодернизма, можно отметить лишь одну черту для авторов, примыкающих к этой традиции – отказ от какой-либо фиксированной установки в интерпретации общекультурных смыслов, а еще точнее – отказ от самого представления о возможности культурного смысла. Всякое влияние «другого», хотя бы оно проявлялось в ориентации человека на общие правила использования языка и на тот комплекс средств, который может быть определен как «семиотическое пространство культуры», воспринимается негативно. Сторонники постмодернизма трактуют и то, и другое как «насилие» над индивидом. Поэтому текст, с их точки зрения, может выражать любой смысл.

Вопрос о соотношении абсурда и постмодернизма, несмотря на множественность вариантов ответов, остается открытым. Главное, на чем сходятся исследователи, – «абсурд неизбежно появляется там и тогда, когда возникает кризис бытия, а следом за ним кризис мысли и языка. Применительно к литературе и искусству говорят об абсурде как о кризисе дискурса. Поэтому “ситуация” постмодернизма, равно как и модернизм, характеризующиеся дискурсивным кризисом, как нельзя лучше создают благоприятные условия для функционирования абсурда» [1, с. 34]. Постмодернизм использует понятие абсурда, но переводит его в плоскость размышлений о языке, смысле, речи. Тезис Делеза о том, что абсурд является пределом, к которому стремится смысл является следствием изменений внутри самого философского дискурса.

Человек для экзистенциализма – не объект, иллюстрирующий теорию, не элемент класса наряду с другими элементами того или иного порядка, он не момент всепостигающего разума, он не выводится из системы. Человек

есть самобытие, т.е. то чем он решил быть. Его существование в смысле самовыражения дано как рискованная возможность выхождения за пределы себя в броске (к Богу, миру, себе, ничто, другому). Экспрессия экзистенциализма состоит в этом броске, без которого человек обречен на неподлинное существование.

Герой романа «Тошнота», наблюдая в саду за корнями, оградой, галькой, делает открытие, что «экзистенция не необходимость, существуют только случайные совпадения». Сопряженность людей, обстоятельств не ложная кажимость, смысл всего проступает в абсурдной дарованности: этот сад, этот город, я сам. «...Я понял тогда, что нашел ключ к Существованию, ключ к моей Тошноте, к моей собственной жизни. В самом деле, все, что я мог уяснить потом сводится к этой основополагающей абсурдности... Но я только что познал на опыте абсолютное – абсолютное, или абсурд» [18, с. 132]. Потеря смысла вещей и отсутствие указаний, как их использовать, роднят сартровскую «тошноту» с хайдеггеровской «тревогой». «Тошнота» как адекватная реакция человека, еще не потерявшего полностью вкуса культуры, на абсурдную жизнь «одномерного человека» становится после Сартра и Камю литературным символом, вытесняющим традиционные ценности искусства.

Синдром тошноты подводит к мысли о неприкаянности человека, погруженного в вещный мир. Человек не только «бытие-для-себя», но и «бытие-для-других». Другой обнаруживает меня как другой, когда он внедряется в мою субъективность и меня-субъекта делает объектом своего мира. Другой, таким образом, не тот, что увиден мной, а скорее тот, кто смотрит на меня, давая мне понять несомненность его присутствия.

Подчеркнем, что развитая Сартром в «Бытие и Ничто» теория является первой крупной теорией Другого, поскольку философ стремится выйти за рамки альтернативы: является ли другой объектом (пусть даже каким-то особым объектом в поле восприятия) или же это субъект (пусть даже другой субъект для другого поля восприятия)?

Сартр не отрицает, но переворачивает схему трансцендентальной феноменологии: не Другой, но Я являюсь в бытии-для-Другого объектом. Но преодолевая объектность Другого, философ констатировал превращение в объект Я. Принадлежа одному пространству, Я и Другой обладают возможностью видеть, очерчивать пространство друг друга: «... к чему относится мое восприятие другого в мире (как *являющегося, вероятно, человеком*), и есть моя постоянная возможность *быть-увиденным-им*, то есть постоянная возможность для субъекта, который меня видит, заместиться объектом, увиденным мной» [17, с. 280].

Проблема Другого в экзистенциализме – это целая философская вселенная, из которой явственно проступают следующие идеи, получившие дальнейшее развитие.

Герой экзистенциализма не завершен и не определен, поскольку нет его самосознания и авторского авторитетного мнения по поводу этого самосознания. Если же самосознание существует, то исключительно как отражение чьих-то мнений, в результате которого герой начинает чувствовать противоречие внутри себя; он обнаруживает в себе амбивалентность, он вынужден согласиться со всеми, как будто в каждом мнении есть какая-то истина.

6.4 Модерн – «незавершенный проект»

Специфическое понимание термина «модерн» было предложено Ю. Хабермасом (р. 1929), который обозначил им целую историческую эпоху, известную как Новое время. Данное понимание отличается от искусствоведческого, обозначающего одно из художественных направлений начала XX в. Согласно Хабермасу, эпоха модерна впервые в истории исключает аналогии в прошлом, даже если этим прошлым является античность, которую Винкельман считал образцом на все времена. Модерн противопоставил прошлое и настоящее, вышел за границы художественного сознания и превратился в универсальное мировидение.

В своей работе «Модерн – незавершенный проект» Хабермас говорит о предыстории модерна. Он отмечает, что впервые слово «modernus» было употреблено в V в. для отграничения христианской современности от греко-римской древности. И хотя содержание этого термина исторически менялось, замечает Хабермас, люди считали себя «современными» всякий раз, когда через обновленное отношение к прошлому формировалось сознание новой эпохи. Однако в полной мере модерн заявил о себе после эпохи Просвещения. Именно эта эпоха с идеей бесконечного прогресса, совершенствованием морали и познавательных способностей, осознала современность через прошлое. Время культурного модерна «взрывает» континуум истории или современности, по отношению к которым модерн всегда есть постистория, постсовременность [20, с. 11].

Модерн (постмодерн) и философия современного искусства так связаны между собой, что отделить одно от другого часто не представляется возможным. Философы-модернисты часто «эмигрировали» из пространства академической, строгой философии в пространство «свободы» искусства.

Одним из первых авторов, рассматривающих многомерную проблему модерна, был Ш. Бодлер. Он стоял у истоков той философии нового искусства, которая породила авангард и с которой вынуждены полемизировать постмодернисты. Бодлер предлагает «рациональную и историческую теорию прекрасного» (в противовес теории единой и абсолютной красоты). Прекрасное, согласно Бодлеру, содержит в себе элемент вечный и элемент относительный, обусловленный моментом и зависящий от эпохи. Поэтому современный художник в поисках «духа современности» стремится выделить в повседневности скрытую поэзию, стремится извлечь из «преходящего элементы вечного». Прежде всего, следует обратиться к тем аспектам природы и душевным состояниям человека, которых художники прошлого не знали или не принимали во внимание. Каждая эпоха, каждый народ вырабатывали собственную манеру воплощения красоты и морали, поэтому романтизм превоз-

носится Бодлером как «самое современное, самое животрепещущее выражение прекрасного».

Сходные мысли находим у Гегеля, которого не раз называли создателем влиятельной модели «модернизации» искусства. Гегель неоднократно говорил о том, что назначение искусства состоит в выражении духа народа и духа времени, что человек во всякой своей деятельности является «сыном своего времени».

Уподобляя искусство познанию, Гегель выражает суть «модернистского» подхода к искусству, указывая, что когда мы имеем перед чувственным взором предмет, выявленный как совершенство, то мы теряем к нему интерес. «Дух трудится» над предметами лишь до тех пор, пока в нем есть некая «тайна». Но если искусство уже раскрыло содержание какого-либо мировоззрения, то тем самым оно освободилось от данного содержания. Если раньше художник «сливался» с определенным мировоззрением, сохранял к нему серьезное отношение и поэтому ощущал соответствующую этому содержанию форму, то современный художник, после того, как были пройдены все стадии романтического искусства, потерял связь формы и содержания. Тем самым Гегель рисует картину кризиса репрезентации. В современном искусстве торжествуют случайное, субъективное и обыденное, лишенные нравственного и божественного содержания. Кризис репрезентации в эпоху модерна заключается в том, что разрывается связь между искусством—субъектом—социальной действительностью. Это означает, что искусство уже не репрезентирует жизнь, а само становится жизнью.

Как и для немецкой классической философии, искусство для эпохи модерна стало прообразом многих его философских построений. Новая «эстетическая» логика определяет стиль мышления современных философов, «оправдывая» иррационализм их философствования. Заслуга модерна перед культурой проявилась в том, что именно в границах этой культуры возникает особая наука – **философия искусства**. Эта наука все сделала для того, чтобы смыслы искусства отождествлялись с дискурсивно-логическими и вербаль-

ными системами интерпретации, в чем и заключается научное истолкование искусства.

В XX в. взаимодействие философской и художественной мысли стало еще более очевидным, чем в предыдущие столетия. Это и понятно. После четкой ориентации философских исследований на гносеологическую проблематику, характерную для Нового времени, в рамках которого и возникла эстетика (от греч. *aisthetikys* – чувствующий, относящийся к чувственному восприятию), интерес ученых сместился в сторону онтологической проблематики. Этот процесс охватил как сферу художественного творчества, так и сферу собственно философских изысканий. Именно поэтому возникла необходимость актуализации и конституирования философии искусства в качестве самостоятельной сферы или раздела философского знания. На это обратили внимание авторитетные мыслители Запада, указав на принципиальную недостаточность эстетического учения в подходе к анализу искусства, в объяснении современных тенденций художественного творчества. М. Вебер (1864–1920) в свое время отметил, что эстетика всегда исходит лишь из фактивности искусства, поэтому она пытается обосновать, при каких условиях этот факт имеет место, но она не ставит вопроса о природе искусства, о том, «должны ли существовать произведения искусства» [4, с. 720].

Следует отметить, что в эпоху модерна смыслы искусства стали отождествляться с их знаковым уровнем, что вызвало к жизни специальную научную дисциплину – семиотику, исходящую из представления о производстве искусства как системе знаков. Значительная часть проблематики эстетики как науки стала рассматриваться в границах семиотики. На этой волне в 60-е гг. XX в. возник структурализм. Постмодернистская парадигма задает новый ракурс по отношению к искусству. Дело не только в пафосе деконструкции классического искусства, но и в том, что текст может существовать отдельно от произведения. Произведение – то, реализовалось в соответствии с культурой модерна, а текст – то, что в произведении не реализовалось, но

все же потенциально в нем присутствует и что можно из него извлечь и осмыслить.

Феномен отсутствия, быть может, еще не вполне осмысленный в рамках современной культуры, занимает в ней значительное место. Введенное Деррида понятие «дополнение» предполагает замещение, но не самого предмета, а его отсутствия. Вследствие того, что «дополнение» также может быть дополнено, замещено, возникает ситуация, в которой не существует никакого «наличия», а только его потенциальные «дополнения», иначе говоря, бесконечная цепь отсутствий. В связи с этим, показательно и название работы У. Эко – «Отсутствующая структура».

Среди основных понятий, специфических для постмодернизма, можно выделить «знак». Он понимается как целостное явление, условно замещающее то, что отсутствует в момент коммуникации, и фиксирующее принцип «наличия отсутствия» объекта или явления. Так как знак представляет собой нечто, замещающее отсутствующий в данный момент предмет, любая знаковая система так или иначе отражает тяготение к обозначению отсутствия. Согласно теории, развитой впоследствии Ю. Кристевой, знаковая культура рождается из потребности обозначить отсутствие предмета.

С точки зрения истории культуры, постмодернизм приходит после осуществления авангардистского и модернистского проекта. Рождение совершенно новых, эпатажирующих приемов и методов творчества, характерных для авангарда, заменяется варьированием, цитированием, аранжировкой. В произведениях постмодернистских авторов коллажно-эkleктично объединяются достижения различных эпох, от примитивизма до авангарда.

Х. Ортега-и-Гассет считает, что в современной ситуации, «соприкоснувшись с произведением искусства, эстетика неизменно оказывается несостоятельной», ибо «она стремится уловить сетью определений неистощимую, многоцветную суть художественности», «эстетика – это квадратура круга, а, следовательно, занятие довольно унылое» [15, с. 65], – пишет он. Хочется обратить внимание на то, что Г. Фридендер – автор вступительной статьи к

сочинениям испанского философа – очевидно, не без оснований озаглавил ее «Философия искусства и искусство философа» [см.: 19].

Настоящей революцией называет Г.-Г. Гадамер то, что произошло с искусством на рубеже XIX–XX вв., и предлагает новые подходы, предполагающие понимание произведения искусства как «новой оформленной определенности», «нового крошечного космоса», «новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия» [6, с. 241], тем самым намечая возможность его философского осмысления.

В антологии «Американская философия искусства» ее научный редактор и автор вступительных статей Б. Дземидок отмечает, что среди теоретиков второй половины XX в. термины «эстетик» и «эстетика» употребляются неохотно, и даже с негативной окраской. По его наблюдению, «большинство современных американских создателей философской теории искусства называют себя не эстетиками, а философиями искусства, а свои концепции определяют названием – философия искусства» [2, с. 14]. Установление соотношения между эстетикой и философией искусства выходит за рамки настоящего пособия. Действительная его цель – используя понятие «философия искусства», проследить различие и повторение в развитии тех динамических процессов, которые привели к возникновению неклассического искусства и которые, по нашему мнению, классическая эстетика охватить не может.

Таким образом, становление философии искусства связано с изменением стиля мышления, характерного для исторического периода эпохи модерна как «незавершенного проекта», развитие которого продолжается. Из этого следует, что продолжается развитие философии искусства как самостоятельной науки.

Литература к разделу

1. Абсурд вокруг : сб. ст. / отв. ред. О. Буренина. М., 2004.
2. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург, 1997.

3. **Барт Р.** Семиотика. Поэтика. Избр. произведения. М., 1989.
4. **Вебер М.** Избранные произведения. М., 1990.
5. **Великовский С.** Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М.–СПб., 1998.
6. **Гадамер Г.-Г.** Актуальность прекрасного. М., 1991.
7. **Гарин И. И.** Воскрешение духа. М., 1992.
8. **Гулыга А. В.** Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. СПб., 2000.
9. **Ионеско Э.** Лысая певичка. // Носорог. СПб., 1999.
10. Как всегда – об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992.
11. **Камю А.** Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990.
12. **Кант И.** Критика чистого разума. М., 1994.
13. **Кьеркегор С.** Страх и трепет. М., 1993.
14. **Ницше Ф.** Соч. : в 2 т. М., 1990.
15. **Ортега-и-Гассет Х.** Адам в раю// Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
16. **Пави П.** Словарь театра. М., 1991.
17. **Сартр Ж.-П.** Бытие и ничто : опыт феноменологической онтологии. М., 2000.
18. **Сартр Ж.-П.** Стена : избр. произв. М., 1992.
19. **Фридлендер Г. М.** Философия искусства и искусство философа // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
20. **Хабермас Ю.** Политические работы. М., 2005.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХРЕСТОМАТИЯ

Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология : пер. с англ. / под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург, 1997. С. 53.

«Понятие «искусство» – открытое понятие. Новые условия (случаи) постоянно появлялись и будут несомненно постоянно возникать; будут рождаться новые художественные формы, новые движения, которые потребуют решений заинтересованных, как правило профессиональных, критиков отно-

сительно того, должно ли быть расширено понятие или нет. Для правильного применения понятия эстетики могут пожертвовать условиями сходства, но никогда – необходимыми и достаточными условиями. В понятии «искусство» эти условия приложения не могут быть исчерпывающе перечислены, так как всегда могут быть представлены или сотворены художником или даже природой новые случаи, которые потребовали бы чьего-либо решения расширить или закрыть старое понятие, либо изобрести новое.

Значит, предельно экспансивный, авантюрный характер искусства, всегда присущие ему изменения и его новые творения делают логически невозможной гарантию какого-либо набора дефиниционных свойств. Мы можем, конечно, сделать выбор и закрыть понятие. Но делать это по отношению к понятию «искусство» нелепо, так как это лишает прав сами условия творческой деятельности в искусстве».

Грэм Г. Философия искусства : пер. с фр. М., 2004. С. 35.

«Во-первых, далеко не очевидно, что искусство, которое обычно рассматривается как высокое, действительно доставляет людям удовольствие. Во-вторых, если ценность искусства состоит в удовольствии, почти невозможно объяснить различия, которые мы проводим между стилями искусства и между разными произведениями. В-третьих, трудно понять, каким образом теория удовольствия может объять различия, приводящиеся между искусством и неискусством в сфере культуры и образования. Но на самом деле такое различие не решает проблему. Даже если мы заменим эстетическое удовольствие кантовским понятием прекрасного, мы будем двигаться в ложном направлении – к осмыслению особенностей восприятия зрителей, рискуя вообще упустить возможность исследовать сущность самих *произведений искусства*.

Следует отметить, что критика теории удовольствия вполне допускает, что искусство может быть развлечением или что произведения искусства высоко ценятся именно благодаря доставляемому ими удовольствию. Эта кри-

тика также допускает, что произведения живописи и музыки, будучи прекрасными, ценятся отчасти из-за этого. Все перечисленные аргументы показывают: если главная ценность искусства состоит в доставляемом удовольствии или в том, чтобы предоставлять возможность для суждений о прекрасном, – тогда искусству нельзя давать ту высокую оценку, которую мы обычно ему даем».

Дюфрен М. Кризис искусства // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002. С. 27–28.

«Кризис искусства – двусмысленное словосочетание. Оно может означать выявление в современном искусстве патологических симптомов, потери дыхания, блокады, ухода в отставку. Но вместо дряхления оно может означать и кризис роста, подтверждающий жизнеспособность, свободу... Сможем ли мы выбрать одно из двух значений этого слова? Встает вопрос и о том, только ли художественная практика вызывает этот кризис или к нему причастны и суждения публики, воспринимающей продукты этой практики? И разве произведение не ответственно за замешательство? Как нам реагировать на то, что подпись Дюшана мы видим на писсуаре; на мотоциклиста из пластика, сбежавшего, кажется из музея Гревен; на бесконечно умноженный облик Мэрилин Монро, на диаграмму из учебника физики, на личную мифологию в поэзии, на разбитую в куски музыку, на «великолепные трупы», созданные коллажем. Традиционные рецепты больше непригодны. Надо интерпретировать произведения заново, надо найти им новые применения, выработать – если мы хотим их оценить – новые критерии. Следует сделать это. А может быть, нас просто приглашают поиграть с произведением? Но это приглашение редко выражено ясно, и мы обычно не решаемся откликнуться на него. Мы, наверное, не чувствуем того, что в этом кризисе есть позитивного: искусство осуществляет, с одной стороны, критическую функцию как в интеллектуальной, так и в социальной сфере, а с другой – постепенно и неявно

призывает нас усилить радость восприятия, тем самым посвящая себя пробуждению в нас новых сил и надежд».

Жильсон Э. Живопись и реальность // Западноевропейская эстетика XX века. М., 1991. С. 44–46.

«Слово «форма» принадлежит ныне повседневному языку. В обыденном понимании оно обозначает просто визуальный облик вещи, или, другими словами, ее фигуру и очертания. Эти значения правильны, но они больше выражают то, что Аристотель называл не формой, а ее внешним проявлением. В смысле, в котором мы будем употреблять его, слово «форма» обозначает существенную природу вещи, или, более точно, природу как таковую, понимаемую обуславливающей во всех ее проявлениях, в том числе и в фигуре, и в очертаниях.

Форма есть то, за счет чего определенная вещь есть именно та вещь, которой она является. В этом смысле, как уже говорилось, форма есть для каждой и всякой вещи причина ее бытия.

Основывая вещь как определенное бытие, форма отделяет ее от всего, что она не есть. Эту ... власть формы можно легко наблюдать в искусстве рисования, в котором несколько линий способны изолировать участок пространства от других, окружающих его, и, таким образом, очертить отдельное бытие...

Эта власть формы обнаруживает себя в очерчивании, если действие происходит в пространстве; или в определении, если действие осуществляется в абстрактном знании. Слово «определение» само по себе фиксирует отношение между двумя операциями – определением и отделением. Определить – значит «обозначить пределы или границы этого»...

Единственная функция материи состоит в том, чтобы принять некоторую форму, быть оформленной ею и таким образом прокладывать себе дорогу к детерминациям более высокого типа. В этом процессе от начала и до конца форма есть активная энергия, которая в своем стремлении реализовать

смутное стремление материи стимулирует ее изнутри и дает возможность вырасти в полностью конституированные сущности».

Ионеско Э. Как всегда – об авангарде // Как всегда – об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 129, 132.

«...Настоящее искусство, называемое авангардистским или революционным, это такое искусство, которое, дерзко противопоставляя себя своему времени, проявляет себя именно как не-актуальное. И проявляясь как не-актуальное, такое искусство соединяется с той универсальной и всеобщей основой, о которой мы говорили; будучи же универсальным по своей сути, оно может рассматриваться как классическое, если разуместь под этим, что его классическая сторона обнаруживается поверх новизны, даже посредством этой самой новизны, которой она насквозь пропитана. А простое возвращение к какому-либо «историческому классицизму», когда от новизны сознательно отказываются, может привести лишь к исчерпавшему себя академическому стилю... Актуальный театр не длится во времени (что вытекает из самого его определения), и не длится он по той простой причине, что он по настоящему не интересуется людей...

Поскольку «авангард» как таковой, разумеется, революционен, он всегда был и поныне продолжает быть – подобно большинству революционных событий – своего рода возвращением, восстановлением. Перемены здесь – всего лишь внешние, видимые; правда, эта «видимость» очень много значит, ибо она позволяет произвести переоценку, высветление постоянных сущностей... Так, в сфере живописи современные художники смогли вновь обнаружить у тех, кого принято называть «примитивистами», чистые и постоянные формы, фундаментальные схемы своего искусства. И такое обнаружение заново, требуемое художественной историей, когда образцы и формы ее пришли в упадок, происходит благодаря самому искусству, то есть языку, который черпает свои истоки во внеисторической реальности...».

Казин А. О. Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб., 2000. С. 5–6.

«Не следует думать, что религия, философия и искусство несовместимы между собой: напротив, «чистое» беспредпосылочное знание, как и «чистое» творчество, есть один из мифов западного позитивизма прошлого столетия. Наука и искусство всегда опираются на определенную веру (ценность), а вера, со своей стороны, дает глубинное знание и творение. Именно в свободном соприкосновении – синергии – божественного и человеческого выбора раскрываются творческий смысл земного бытия, его красота и сила.

С древнейших времен до наших дней в соборном сознании народов мира присутствует символ (архетип) мирового древа, соединяющего Небо и Землю, Правое и Левое. В христианском Откровении отношения между этими полюсами вселенной освящены как любовные, творческие, имеющие провиденциальный смысл. Мистическим и логическим символом этих отношений является Крест. *Вертикальную основу* мирового креста образует божественная энергия – Фаворский свет, пронизывающий собой сотворенный космос сверху донизу, вплоть до области тьмы кромешной. Со своей стороны, *онтологическую горизонталь* креста образует тварный мир как таковой, в его относительной завершенности самоценности, где решающую роль играет различие правой и левой половин реальности, относящихся друг к другу как прекрасное и безобразное, правда и кривда. Если к указанной вертикали духа и горизонтали твари добавить еще диагональ культуры, постоянно колеблющейся между светом и тьмой, между святостью и демонизмом, мы получим принципиальную схему цивилизации как места земной свободы – области *приращения* бытия.

Пользуясь образом Л. П. Карсавина, можно сказать, что существенно иначе – по сравнению с дуально католическо-протестантским менталитетом – сложилась сама «симфоническая личность» русского народа... В искусстве, мировидении, экономике, нравственности православная духовная традиция ориентируется в первую голову на согласие, симфонию Творца и твари –

идею всеединства в том или ином ее истолковании. В области общественной жизни это понятие «соборности»; в области юридических и хозяйственных отношений – это идеал «правды»; наконец, в области искусства – это видимое в невидимом, это умозрение в красках, звуках, словах».

Кандинский В. В. Автобиография // Соч. : в 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 259–260.

«...Моя задача – средствами живописи, которые я люблю больше всех средств иных искусств, создавать такие картины, которые, как чисто живописные сущности, ведут самостоятельную, интенсивную жизнь.

Мою личную особенность составляет способность заставлять внутреннее звучать интенсивнее, ограничивая при том внешнее. Мой излюбленный модус – краткость. Поэтому во главу угла я не ставлю чисто живописные средства. Краткость требует неуточненности (следовательно, ни одной интенсивно воздействующей живописной формы – будь то рисунок или живопись). У меня ярко выраженное отсутствие склонности к «проталкиванию». Меня мало волнуют произведения, подобно рыночному зазывале, во всеуслышание оповещающие о своих прекрасных особенностях. Меньше всего мне хотелось бы, чтобы мои полотна уподоблялись таким зазывалам.

Если почти вопреки собственной воле я написал эти «объяснения», то только желая убрать с пути многих благожелательных зрителей два самых дурных нагромождения, возведенных с легким сердцем между моими картинами и благосклонным зрителем неискусно «знатоками искусства» и «философами от искусства»».

Кандинский В. В. Живопись как чистое искусство // Соч. : в 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 261–262.

«Произведение искусства состоит из двух элементов: внутреннего и внешнего. Внутренний элемент, взятый отдельно, есть эмоция души худож-

ника. Эта эмоция обладает способностью вызывать соответствующую в сущности эмоцию в душе зрителя.

Пока душа связана с телом, она, как правило, может воспринимать вибрации только через чувство. Чувство, таким образом, является мостом от нематериального к материальному (художник) и от материального к нематериальному (зритель).

Внутренний элемент произведения есть его содержание. Значит, душевная эмоция должна быть налицо. В противном случае не может родиться никакое произведение. Т. е. может родиться лишь видимость.

Для того чтобы содержание, которое сначала живет только «абстрактно», превратилось в произведение, второй элемент – внешний – должен служить воплощению. Поэтому содержание ищет средства выражения, «материальную» форму.

Таким образом, произведение есть неизбежный, неразрывный сплав внутреннего и внешнего элементов, т. е. содержания и формы.

Определяющим является элемент содержания. Как не слово определяет понятие, а понятие – слово, так же содержание определяет форму: форма есть материальное выражение абстрактного содержания.

Следовательно, выбор формы определяется внутренней необходимостью, которая является по существу единственным неизменным законом искусства.

Произведение, возникшее описанным образом, «прекрасно». Значит, прекрасное произведение есть закономерное соединение двух элементов, внутреннего и внешнего. Это соединение придает произведению единство. Произведение превращается в субъект. Будучи живописью, оно является духовным организмом, который, подобно любому материальному организму, состоит из частей.

Взятые сами по себе, эти отдельные части безжизненны, как отсеченный палец. Жизнь пальца и его целесообразное действие обусловлены его за-

кономерным соотношением с прочими частями тела. Это закономерное соотношение есть конструкция.

Подобно произведению природы, также и произведение искусства под-
лежит тому же самому закону – закону конструкции. Отдельные части стано-
вятся живыми только через целое».

Лучисты и будущники. Манифест // Неизвестный русский авангард в
музеях и частных собраниях : альбом / под ред. А. Д. Сарабьянова. М., 1992.
С. 326–327.

«Мы, Лучисты и Будущники, не желаем говорить ни о новом, ни о ста-
ром искусстве и еще менее о современном западном. Мы оставляем умирать
старое и сражаться с ним тому «новому», которое кроме борьбы, очень лег-
кой, ничего своего выдвинуть не может. Унавозить собою обеспложенную
почву полезно, но эта грязная работа нас не интересует. Они кричат о врагах,
их утесняющих, но на самом деле – сами враги и притом ближайшие. Их
спор с давно ушедшим искусством не что иное, как воскрешение мертвых,
надоедливая декадентская любовь к ничтожеству и глупое желание идти во
главе современных обывательских интересов... Да здравствует созданный
нами стиль лучистой живописи, свободной от реальных форм, существую-
щей и развивающейся по живописным законам! Мы заявляем, что копии ни-
когда не было, и рекомендуем писать с картин, написанных до нашего вре-
мени. Утверждаем, что искусство под углом времени не рассматривается...
Напряженность чувства и его высший подъем ценим больше всего. Считаем,
что в живописных формах весь мир может выразиться сполна: жизнь, поэзия,
музыка, философия. Мы стремимся к прославлению нашего искусства и
ради этого и будущих наших произведений работаем».

Малевич К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой / Соч. : в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 96–97.

«Перед Искусством живописи стоит мир как беспредметное равенство – мир вне всяких различий живописного беспредметного равенства. Но суть свою Искусство живописное разделило. Одна часть его пошла по пути практического реализма Религиозных и Государственных различий, другая устремилась к беспредметному. Первое стало в предметных различиях ценностей практического реализма, второе вышло к беспредметному белому Супрематизму как беспредметному равенству. Таким образом, Искусство пришло к своему существу, и думаю, что через него общество должно познать белое беспредметное равенство как свое существо.

Супрематизм как беспредметное белое равенство есть то, к чему, по моему предположению, все усилия практического реализма должны прийти. В беспредметном равенстве лежит сущность, которую ищет человек.

Сознание человека ожидает катастрофы, своего конца, ожидает смерти. И то же сознание сосредоточило в одном месте бессмертие, или вечность, назвав его Богом. Эта одна единица не смертна, свободна от катастрофы. Таким образом, в ней была признана беспредметная сущность, не подлежащая катастрофе. Так, катастрофичным было то, что умерло, – умер ум-разум, предмет и весь практический мир, умерло пространство, время. Умерло то, что называлось материей, умерли все имена-определения, все это оказалось не существующим в Боге. И потому он свободен от смерти.

Реализм не достиг совершенства. Беспредметность нельзя назвать бесконечностью, она (бесконечность) тоже определяла в ней (беспредметности) какую-то единицу как бесконечную и конечную, беспредметность же вне протяженности».

Малевич К. С. Государственникам от искусства. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях : альбом / под ред. А. Д. Сарабьянова. М., 1992. С. 340–341.

«Моя философия: периодическое уничтожение городов и сел, как устаревших форм. Изгнание природы, любви и искренности из пределов творчества. Заметно искание нового человека – новых путей в искусстве. Но удивляет меня, что ищущие отправляются на кладбище и никогда не ищут в пустоте. И только там надежда. Всюду извели люди и пророки все щели головы своей, но не извели пустот простынь пустыни. Я ощущаю дыхание пустот пустыни и ставлю живописную супремативную плоскость в новую жизнь... Идите к новому сознанию и перестаньте быть рабами вещей. Уничтожьте любовь к уголкам природы, венерам и машинам. Выходите из древнеоснованных начал дикаря и подражания натуре... Гениальность не в том, чтобы передать возможно правдивее эпизод и украсить картину. Для них времени было достаточно. Наша гениальность – найти новые формы современного нам дня».

Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992. С. 43–45.

«Видение художника – это больше не взгляд вовне, не простая «физико-оптическая» связь с миром. Мир уже не находится перед нами, данный в представлении: скорее, это сам художник рождается в вещах, как бы посредством концентрации. И возвращается к себе из видимого. Картина же в конечном счете может быть соотнесена с чем бы то ни было среди эмпирических вещей, только будучи уже до этого «самоизображающей», она может стать представлением, или изображением чего-либо, только будучи «представлением ничего», создавая «шкуру вещей», чтобы показать, как вещи делаются вещами, а мир – миром... Искусство живописи – это не конструкция, не технология, не индустриальное соотношение с внешним пространством и миром. Это тот самый «нечленораздельный крик», упоминаемый Гермесом Трисмегистом, «который казался голосом света». И, однажды обретя налич-

ное бытие, живопись пробуждает в обыденном видении дремлющие силы, тайну предсуществования...

Усилия современной живописи состояли не столько в том, чтобы выбрать между линией и цветом или даже между изображением вещей и созданием знаков, сколько в умножении этих систем эквивалентов, в их освобождении от внешней оболочки вещей, – что может потребовать издания новых материалов или новых выразительных средств, но иногда достигается посредством нового изучения и переосмысления тех материалов и средств, которые уже существовали».

Олива А. Б. Драма, миф и трагедия в трасанвангарде // Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. С. 77–78.

«Драма, миф и трагедия – культурные категории, которые всегда предполагают идеологию тотальности, способную продуцировать целостный образ мира. Кроме того, они указывают на стабильность исторической ситуации и идентичность субъекта, живущего в этой ситуации и имеющего, таким образом, все необходимые условия для осуществления своей практики. В ситуации исторической исчерпанности, подобной той, в которой мы живем, эти категории представляются излишними, учитывая наличными культурную и идеологическую систему. Субъект уже не испытывает высокомерной уверенности в собственной целостности, он утрачивает панорамный взгляд на мир, который гарантировала ему западная логоцентрическая культура.

Катастрофа имеет всеобщий характер, она потрясла всю систему различных культур, вызвав переоценку и упадок многих ценностей. Главной принципиальной утратой оказался упадок проектирования как культурной и художественной ценности, открытым приверженцем которой всегда был исторический авангард и которую исповедовал неоавангард. Драма, миф и трагедия были масками, которые надевал субъект при переходе в творческий уровень, чтобы указать этим на размывание Проекта, отклонение от Проекта

и утрату Проекта. В любом случае они были формами выражения лобового противостояния «я» и мира».

Пригожин И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М., 2003. С. 6–7.

«Наше видение природы претерпевает радикальные изменения в сторону множественности, темпоральности и сложности. Долгое время в западной науке доминировала механистическая картина мироздания. Ныне мы осознаем, что живем в плюралистическом мире. Существуют явления, которые представляются нам детерминированными и обратимыми. Таковы, например, движения маятника без трения или земли вокруг Солнца. Но существуют также и необратимые процессы, которые как бы несут в себе стрелу времени... Вся химия, по существу, представляет собой нескончаемый перечень таких необратимых процессов...

Мы все глубже осознаем, что на всех уровнях – от элементарных частиц до космологии – случайность и необратимость играют важную роль, значение которой возрастает по мере расширения наших знаний. *Наука вновь открывает для себя время...*

В доставшемся нам научном наследии имеются два фундаментальных вопроса, на которые нашим предшественникам не удалось найти ответ. Одни из них – вопрос об отношении хаоса и порядка. Знаменитый закон возрастания энтропии описывает мир как непрерывно эволюционирующий от порядка к хаосу. Вместе с тем, как показывает биологическая или социальная эволюция, сложное возникает из простого. Как такое может быть? Каким образом из хаоса может возникнуть структура? Теперь нам известно, что неравновесность – поток веществ или энергии – может быть источником порядка.

Но существует и другой, еще более фундаментальный вопрос. Классическая или квантовая физика описывает мир как обратимый, статичный. В их описании нет места эволюции ни к порядку, ни к хаосу. Информация, извлекаемая из динамики, остается постоянной во времени. Налицо явное проти-

воречие между статической картиной динамики и эволюционной парадигмой термодинамики... Переход от одних единиц к другим приводит к новому понимаю материи. Материя становится «активной»: она порождает необратимые процессы, а необратимые процессы организуют материю».

Тупицына М. Авангард и кич // Критическое оптическое. М., 1997. С. 16–19.

«Отстраняясь от публики, поэт или художник-авангардист стремятся поддерживать репутацию своего искусства за счет сужения его сферы – во имя возвышения его до уровня репрезентации абсолюта, в рамках которого все относительное и противоречивое растворяется или лишается смысла. Тогда появляются «искусство для искусства» и «чистая поэзия», а предметность (или содержательность) становится тем, от чего бегут как от чумы...

Пустота, которой чревата подобная изоляционистская позиция, компенсировалась избыточностью авторского эго, а также «вездесущностью» самого художника, оказывающегося одновременно и творцом и созерцателем своего искусства... В своем отталкивании от социалистического реализма модернисты 60-х годов стремились дискредитировать «закон символического языка», но потерпели неудачу, поскольку, несмотря на свою оппозиционность по отношению к официозу, они продолжали воспринимать его культурные коды как феномены «всегда-уже» predeterminedной тотальности, оналиченной в «здесь и теперь», т. е. в принципе так же (разумеется, за вычетом эмоциональных аспектов), как воспринимала себя противная сторона».

Тцара Т. Манифест дада 1918 года // Как всегда – об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 31.

«Всякое живописное или пластическое произведение бесполезно; оно должно быть чудовищем, наводящим страх на рабские души, а не слащавой картинкой для украшения столовых, где сидят животные в человеческом платье – иллюстрации этой печальной притчи о человеческом роде. Картина

– это искусство заставлять встретиться две геометрически параллельные линии на холсте, перед нашими глазами, в реальности мира, смещенного в соответствии с новыми условиями и возможностями. Но этот мир очерчен и определен не в произведении – в своих неисчислимых вариациях он принадлежит зрителю. Для своего создателя он лишен причины в теории, Порядок – беспорядок; я – не-я; утверждение – отрицание: вот высшие формы излучения абсолютного искусства. Абсолютного в чистоте космического и упорядоченного хаоса, вечного в точке секунды, лишенной длительности, лишенной дыхания, света, контроля».

Тэн И. Философия искусства. М., 1996. С. 10–12.

«...Чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат. В этом заключается последнее объяснение; здесь таится первичная причина, определяющая все остальное. В самом деле, если мы пробежим главнейшие эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются и исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны... Каждый пояс имеет свою культуру и свою собственную растительность; и та и другая начинаются с началом пояса и оканчиваются его пределами; и та и другая связаны с ним неразрывно. Он-то и составляет условие их существования: своим отсутствием или присутствием он определяет исчезновение или появление их...И подобно тому как изучают физическую температуру, чтобы объяснить себе появление того или другого рода растений: кукурузы или овса, алоэ или ели, – точно так же необходимо изучать температуру нравственную, чтобы понять появление различных родов искусства: языческую скульптуру или реалистическую живопись, мистическую архитектуру или классическую словесность, полную страсти музыку и идеальную поэзию.

Произведения человеческого ума, как и произведения живой природы, объясняются лишь своими средами».

Шенье-Жандрон Ж. Запрет и смысл // Сюрреализм. М., 2002. С. 11–13.

«...Сюрреализм порождает настоящую стихию глобального протеста и сплетает сеть принципиально иных отличий. Если попытаться в самых общих чертах определить глобальный проект сюрреализма, то он заключается в том, чтобы сплавить желание с дискурсом человека, а эрос – с его жизнью, уничтожить само понятие неподобающего или непристойного, заставить подсознание заговорить в полный голос и выявить разного рода патологии языка, а поиски правдоподобия в искусстве заменить чудесной игрой воображения, провозгласив его двигателем человеческого духа. Именно здесь берет начало феномен жизни-как-поэзии – жизни, где бьет ключом невероятное, необыкновенное и неопишное, где соответствие реальности не почитается более безусловным эталоном и где истину не ищешь, но живешь ею каждый день – опровергая посредственную обыденность, располагаясь в стороне от тех рельсов, что пролагает для тебя вездесущее общество...

Сюрреализм признает человеческую жестокость и ту ответственность, которую она налагает на человека, в форме безусловного бунта (именно в этом плане – общем и даже образном – следует воспринимать лозунг из «Второго манифеста сюрреализма»: «Ни для кого не секрет, что сюрреализм объявил своим принципом абсолютный бунт, безграничное неподчинение и узаконенную диверсию, полагаясь на одно лишь насилие. Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы выйти на улицу с револьвером в руке и палить в толпу, покуда хватит сил». Однако важно также – и здесь нет противоречия – направить эту потенциально разрушительную энергию, до сих пор «сгоравшую впустую», на действие одновременно вдохновенное и согласованное: «Перед нами вновь встает проблема преобразования потенциала. Нередкое в наши дни неверие в практическую ценность воображения

равносильно добровольному отказу от пользования электричеством в надежде ограничить брызжущую энергию горных потоков одним лишь бессмысленным сознанием прыгающего по камням каскада»».

Эйзенштейн С. М. Динамичный квадрат // Психологические вопросы искусства. М., 2002. С. 36.

«Как мы видим, действительность – в формах природы, как и в формах промышленности, и в соединении этих форм – порождает борьбу. Конфликт обеих тенденций. И экран как верное зеркало не только эмоциональных и трагических конфликтов, но также и конфликтов психологических и оптически пространственных должен быть полем битвы обеих этих – оптических внешне, но глубоко психологических по смыслу – пространственных тенденций зрителя.

Совсем другое дело нахождение подобия в методах и принципах различных искусств, соответствующего психологическим явлениям, идентичным и основным для всякого художественного восприятия.

Точно так же появление широкого экрана означает еще один этап огромного прогресса в развитии монтажа, законы которого должны будут подвергнуться критическому пересмотру, будучи сильно поколеблены изменением абсолютных размеров экрана, которое делает невозможным или непригодным очень многие монтажные приемы прошлых дней. Но, с другой стороны, это дает нам такой гигантский фактор воздействия, каким является ритмически подобранное сочетание различных форм экрана, воздействующее на сферу нашего восприятия эффективными импульсами, связанными с последовательным геометрическим и размерным изменением различных возможных пропорций и сочетаний».

Ямпольский М. // О близком. Очерки немиметического зрения. М., 2001. С. 145.

«Но эстетическое у Сокурова своеобразно. Оно в принципе располагается по ту сторону классического прекрасного, так как оно постоянно бросает вызов форме. Миметическое растворение объекта в пространстве репрезентации одновременно ведет к утрате этим объектом своей формы. В этом смысле руина –идеальный сокуровский объект, ведь она переходит в эстетическое, одновременно утрачивая ясность формы. Форма подменяется постоянным становлением-распадом.

Характерным в этой связи представляется сокуровская трактовка пространства, последовательный отказ от классической картезианской структуры пространства, организованного по отношению к точке зрения линейной перспективы, совпадающей с точкой расположения субъекта зрения. Картезианское пространство все строится на противопоставлении субъекта объекту. Но миметизм прежде всего подвергает сомнению автономность субъекта, переходящего в объектное пространство, он радикально снимает дистанцированность субъекта от объекта».

СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Подготовка к семинарам. С целью активизации процесса обучения семинары по философии искусства снабжены краткими тематическими аннотациями. Ориентации студентов на самостоятельное изучение материала способствует предлагаемый к каждой теме перечень вопросов для обсуждения, список рекомендуемой литературы. Группа предварительно получает материалы к семинарскому занятию: вопросы для дискуссии, справочный материал, теоретическую постановку проблемы.

Семинары проходят в форме свободного обсуждения проблемы. В конце каждого занятия предлагается выполнить словарную работу по интерпретации основных понятий.

Тема 1. НЕКЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

Семинар 1. Обновление искусства

Постановка проблемы. С точки зрения классических эпох, создавших несомненные художественные ценности, гармонически соответствующие породившей их среде, искусство неклассической эпохи выглядит неудовлетворительным. Двусмысленно многое из того, что выдвигается как позитивная ценность, сомнительно и то, как выражает художник свое понимание мира. Окончательно меркнет старый идеал классически прекрасного искусства: оно пытается выйти за свои пределы, нарушая границы видов и жанров, одинаково развиваясь и в сторону синтетического слияния в единую мистерию, и в сторону аналитического определения границ. Никогда еще так остро не стояла проблема соотношения искусства и жизни, творчества и бытия.

Искусство XX в. – это кризисное искусство в изначальном, словарном смысле слова, выражающем наивысшую напряженность перелома. В его жизнедеятельности проявляются закономерности умирания старого и развития нового. Это старое и новое не располагаются в четкой последовательности, а действуют во взаимном пересечении, охватывая глобальное пространство и обширное историческое время.

Современное искусство больше, чем когда-либо, полифункционально. Неклассическая парадигма искусства отказывается от отражения мировоззрения художника и предпринимает попытку создания ментального пространства искусства. В отличие от классических парадигм мимезиса и экспрессии искусства, неклассическая утверждает сотворение эстетической реальности, которой нет аналогов в объективном мире. Для перспектив развития современного искусства значительным является отход от наглядности, дух эпатажа, сюрреализация действительности. Мир не реальный и действительный, а условный и воображаемый становится сферой поисков и переживаний.

На формирование и развитие неклассического стиля мышления в XX в. особое влияние оказывал научно-технический прогресс. В эпоху растущего обезличивания исторически актуальным стал феномен музеизации. В самых разнообразных течениях искусства внимание обращалось на безличную сторону вещи. Конструктивизм интересовался техникой и прагматикой вещей. Дадаизм – абсурдной логикой и метафизикой, сюрреализм – фантастическими трансформациями. Соединить личностную значимость и бытийное наличие вещи, показать, насколько возможно, их переплетение – в этом и состояла задача музеизации, т. к. совокупностью окружающих вещей определяется человеческое положение в мире, осмысленность его существования.

Основные понятия: полифункциональность, мимезис, экспрессия, парадигма, сюрреализм.

Вопросы для обсуждения

1. *Мировоззренческие ориентиры начала XX века. «Классический» и «неклассический» стили мышления.*
2. *Общая характеристика неклассического стиля мышления.*
3. *Влияние индустриального общества на формирование нового стиля мышления. Феномен музеизации.*

Семинар 2. Философская неклассика и ее влияние на искусство XX века

Постановка проблемы. Происходящие в искусстве преобразования обычно выражаются раньше и ярче, чем в других формах культуры. Поэтому, говоря о неклассическом искусстве, необходимо выявить причины, которые привели к отказу от классики.

Проблема сопоставления классического и неклассического в философии допускает различные варианты рассмотрения. Семантическая традиция

понимания классического в философии позволяет толковать его в качестве исходно-эталонного феномена, который приобретает мировоззренческий статус. Замещение классической философии неклассической можно понимать в смысле интенсивного процесса, который пересмотрел культурную традицию и утвердил отличный от классики тип ментальности.

Мыслительная культура классики была пронизана идеей естественного порядка, который постигается рационально. Система познавательных ориентаций и норм, принятых классикой, отличалась единством и однородностью. Гармония и упорядоченность мироустройства признавались достойным философской деятельностью, а создание гармоничной картины мира – естественной и конечной целью философского анализа.

В XX в. закончен процесс трансформации опыта сознания, фундаментальных изменений в формах человеческого мышления. Построение культуры без опоры на традицию породило людей, отказавшихся от Бога, что и зафиксировал Ф. Ницше в своем знаменитом афоризме «Бог умер». «Метафизический нигилизм» явился ответом на изменение в мировоззрении XX в. Нигилизм сам по себе свидетельствовал, что путь дуализма (или дуальной модели мира), а вместе с ним и метафизического способа мышления, исчерпал себя.

Представляется, что причина подобных изменений состоит в следующем: западноевропейская традиция абсолютизировала человеческий разум, не признавая ограниченности познания. Противоречивым оказалось положение классического принципа о том, что объективность знания составляет исчерпывающее основание мировоззренческой рациональности. Нарастив свой потенциал, он уже не владел мировоззренческой ситуацией, тогда как объяснительную силу набирали учения, имеющие в глазах классики иррационалистическую окраску – экзистенциализм, философия жизни, символизм.

Основные понятия: ментальность, стиль мышления, рациональность, нигилизм, экзистенциализм, метафора.

Вопросы для обсуждения

1. *Отказ от классической рациональности в сфере философии.*
2. *М. Хайдеггер: критика классических форм метафизики.*
3. *«Дионисийское» начало философии XX века.*

Список литературы для самостоятельной работы

по теме «Неклассическое искусство XX века»

Вебер А. Прощание с историей // Вебер А. Избранное : Кризис европейской культуры. СПб., 1998. С. 375–535.

Гайденко П. П. Проблемы рациональности на исходе XX века // *Вопр. филос.* 1991. № 6.

Зайцев Г. Б. Искусство XX века. Взгляд на развитие. Екатеринбург, 1994.

Лангер С. Философия в новом ключе : исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000.

Логинова М. В. Бытие выразительности в неклассической культуре. Саранск, 2010.

Логинова М. В. Поэзия С. Малларме в контексте неклассической культуры // *Известия УрГУ. Сер. 3. Общественные науки.* Екатеринбург, 2007. № 48.

Логинова М. В. Онтологическая сущность эстетического // *Гуманитарные науки и образование. Науч.-метод. журн.* Саранск, 2010. № 3.

Логинова М. В. Философия искусства. Курс лекций. Саранск, 2005.

Малая история искусств. Искусство XX века. М., 1991.

Сумерки богов. М., 1989.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.

Хайдеггер М. Время и бытие : Статьи и выступления. М., 1993.

Хейзинга Й. Homo ludens. В тени вчерашнего дня. М., 1992.

Тема 2. ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА АВАНГАРДА

Семинар 1. Театр абсурда Э. Ионеско

Постановка проблемы. В театральном словаре за творчеством Э. Ионеско утвердилась дефиниция представителя театра абсурда. Он не соглашался с приписанным ему тезисом о всеобщей абсурдности. «Сказать, что мир абсурден, – утверждает Ионеско, – все же нелепо: ведь мы ничуть не ум-

нее божества. То есть абсурдно говорить, что мир абсурден». Абсурд – открытие и основная тема экзистенциалистов Ж.-П. Сартра и А. Камю. У Ионеско эта тема тоже присутствует, но звучит как абсолютно новая для театра.

Ионеско обозначил ее сам как «трагедию языка». В его камерных и негромких пьесах главным действующим лицом оказывается язык персонажей. Слова и целые фразы кажутся нагроможденными без всякого порядка: они могут противоречить друг другу, быть тавтологичными, монотонно повторяться, наконец, – присваивать себе абсолютно независимый от говорящего способ существования. В итоге – общение действующих лиц настолько обесмысливается, что действительно начинает граничить с абсурдом.

Абсурд здесь проявляется в том, что язык перестает служить средством общения, он не соединяет персонажей, но напротив, разделяет их. И чем более усердствуют они в говорении, тем разрушительнее это для логики здравого смысла. Поэтому даже самые искренние герои театра Ионеско подчас смешны: язык гримасничает и поминутно «предает» их, нивелируя серьезность и шутку, метафору и штамп.

Однако у Ионеско язык не только разрушает и высмеивает. Он остается непрочным «мостиком» к смыслу. У человека должна оставаться надежда на то, что из словесной «невнятицы» однажды пробьется смысл, и он обретет утраченную цельность.

Трагикомический театр Ионеско со своей неповторимой метафизикой слова и смысла никогда не претендовал на широкую популярность. Ведь авангардистский театр, по его мнению, не может быть общедоступным. Ионеско отстаивает право на лабораторную работу в театре. Однако плодотворность авангарда в искусстве он видит не в том, что тот подготавливает нечто новое, превращаясь тем самым не более чем в «переходную ступень» или «этап». Авангард – это внутреннее беспокойство искусства, поиск потерянного смысла.

Основные понятия семинарского занятия: абсурд, театр абсурда.

Самостоятельная работа с тестом

Ионеско Э. Трагедия языка // Как всегда – об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992. С.135–137.

«Я написал «Лысую певицу», которая является театральным произведением, несущим особую дидактическую нагрузку. А почему это произведение называется «Лысая певица»... слишком долго объяснять: одна из причин состоит в том, что никакой певицы – ни лысой, ни обладающей шевелюрой, в ней вообще не появляется. Целый кусок пьесы состоит из того, что в нем последовательно располагаются фразы, извлеченные из моего английского учебника... Простые и мудрые истины, которыми обмениваются герои пьесы между собой, будучи соединенными друг с другом, оказываются вдруг безумными, язык становится нечленораздельным, персонажи распадаются; произнесенное слово, став абсурдным, освобождается от своего содержания и завершается ссорой, мотивы которой невозможно разобрать, поскольку мои герои бросают друг другу в лицо не реплики, даже не части предложений или отдельные слова, но слоги, или согласные, или гласные звуки! Для меня речь шла о чем-то вроде крушения реальности. Слова превращаются в звучащую оболочку, лишенную смысла; персонажи также, вполне понятно, освободились от своей психологии, и весь мир предстал передо мною в необычном свете, – возможно, в истинном своем свете, – как лежащий за пределами истолкований и произвольной причинности».

Вопросы для обсуждения (по пьесе Э. Ионеско «Лысая певица»)

1. *В чем состоит «трагедия языка». Почему невозможно понимание между героями пьесы?*
2. *Согласны ли Вы с утверждением критиков о том, что пьеса «Лысая певица» является сатирой на мелкобуржуазную ментальность?*
3. *Почему эту пьесу сам Ионеско называет «дидактичной»?*

Семинар 2. «Лирическая» беспредметность В. В. Кандинского

Постановка проблемы. В. В. Кандинский принадлежит к числу лидеров мирового искусства авангарда, являясь одним из основоположников иррационального, спонтанного, «лирического» направления беспредметного искусства. Он искал новые способы выражения духовного начала, освобожденного от материальных оков, отождествляемых художником с предметностью. В этом поиске Кандинский опирался на учение И. В. Гете о цвете, на символику и художественно-образную природу средневекового европейского и древнерусского искусства, традиции народного творчества, выразительность примитива и детского рисунка.

Художник, подобно композитору в музыке, стремился обрести способность свободного выражения чувств. Но обычная для пластических искусств изобразительность, привязанность к предмету мешали этому, отвлекали, переносили акценты. Мысль о том, как освободиться от предметности, волновала Кандинского. Основными средствами выражения стали для него колорит и композиция, духовная и эмоциональная сила которых была прочувствована, изучена и описана художником, что получило отражение в его творчестве, общественной и педагогической деятельности. Кандинский реально ощутил возможность «войти в живопись», в некий неведомый прекрасный мир, живущий по своим собственным законам.

В своей книге «О духовном в искусстве» Кандинский теоретически обосновал новый подход к формообразованию. Он ставит перед собой задачу «духовным взором проникнуть в глубину мироздания» и услышать его «тайную и прекрасную музыку». Произведение искусства, считает Кандинский, должно создаваться по законам «внутренней необходимости» и звучать так, чтобы душа зрителя вибрировала с тем же резонансом.

Отказавшись от предметного изображения, художник разрабатывает три типа абстрактных картин, которые легли в основу его творчества. Пер-

вый – это «импрессии», рождающиеся в результате прямого впечатления от «внешней природы», далее – «импровизации», выражающие «главным образом, бессознательно, большей частью внезапно» процессы внутреннего характера, то есть «впечатления» от внутренней природы. И наконец, «композиции». Художник вкладывал в это определение смысл крайне важный для философии своего творчества: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением».

Его картины многосоставны и разнообразны по комбинациям живописных форм и линий. В них отсутствует глубина пространства в привычном для нас понимании, но при этом она все же сохраняется. Характер распределения форм, наложение их друг на друга, свойства самой краски, которая, по словам художника, «может выступать или отступать, стремиться вперед или назад», помогает ему построить «идеальную плоскость», но вместе с тем дать ее «как пространство трех измерений», Кандинский называл это рисуночным и живописным «растяжением» пространства.

В отличие от многих других абстракционистов, художник своими произведениями и теориями не стремился «эпатировать публику». Его идеи о возвращении искусству духовного смысла были настолько созвучны устремлениям художественно-педагогической общественности России и в целом интеллигенции начала XX в., что были поддержаны художниками и искусствоведами различных направлений. Абстрактные экспрессии Кандинского не имеют внешней связи с окружающим нас предметным миром, художник творит новую реальность, воспринимаемую лишь эмоционально-чувственно, но в этой новой реальности ощутим весь сложный, исполненный великих потрясений духовный мир человека XX столетия.

Основные понятия: беспредметное искусство, колорит, композиция, абстракционизм.

Самостоятельная работа с тестом

Кандинский В. В. Текст художника. Ступени. М., 1918. С.12–13.

«Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как труба, сильной рукой потрясающий всю душу... Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фисташковые, пламенно-красные дома, церкви – всякая из них как отдельная песнь... красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над ней все превышая собою, подобно торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая длинная стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее – золотая глава купола, являющая собой, среди других золотых, серебряных, пестрых обступивших ее куполов, Солнце Москвы».

Вопросы для обсуждения

1. *Идея «звучащей духовности» была воспринята Кандинским у экспрессионистов. Почему он отказался от изображения предметности?*
2. *Сопоставьте приведенное выше описание Москвы и работу 1916 «Красная площадь». Почему художник выделяет цвет?*

Семинар 3. «Аналитическое искусство» П. Н. Филонова

Постановка проблемы. Искусство П. Н. Филонова явилось одной из самых ярких страниц в русском изобразительном искусстве первой трети XX в.. Оно заключало в себе во многом новое философское ощущение действительности, а также оригинальный художественный метод.

Творческим кредо мастера стала его теория «аналитического искусства». Суть его метода заключалась в разложении видимого мира на элементы, а затем – в синтезировании из них сложных, нагруженных скрытым символическим смыслом образов. Он создавал в своих работах зашифрованную, мистическую картину мира, стремясь расширить возможности изобразитель-

ного искусства, сделать видимым невидимое. Принципы аналитического искусства были изложены в теоретической статье «Канон и закон» (1912). В споре с Пикассо и кубофутуристами Филонов выдвинул идею «атомистической структуры Вселенной», ощущаемой во всех ее аспектах, частностях, внешних и внутренних процессах. «Я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых и невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия», – писал он. За этим основным выводом следовали остальные – художник должен подражать не формам природы, а методам, с помощью которых последняя «действует», передавать ее внутреннюю жизнь «формой изобретаемой», то есть беспредметно, противопоставлять глазу просто видящему «глаз знающий», истинный.

Главный смысл творчества Филонова – в пророчестве. Он провозглашал свой аналитический метод, отстраняя все теории современников и предшественников. Он пытался указать путь в «мировой расцвет». Произведения художника наделены пророческим духом. Он словно поднимается над реальностью и с высоты обзорекает прошлое, настоящее и будущее. Пространство, поддающееся этому обзору, почти беспредельно. Это не догадки о прошлом, а как бы само прошлое, явленное в живом и убедительном облике.

Филонов не стремится к прямому воздействию с помощью обнажения собственных чувств на чувства зрителя, а напротив, замыкается в создаваемом им образе, погружается в анализ предмета. Но анализ этот не раскрывает предмет. Художник как бы разлагает мир на составные элементы (на своеобразные первоэлементы, равноценные слогам, буквам и звукам в поэзии В. Хлебникова и других поэтов-футуристов) и, пропустив их сквозь увеличительное стекло своего анализирующего глаза, синтезирует в сложные образы. Предметы превращаются в знаки, которые надо разгадывать. Зритель приобщается к некой тайне филоновского пророчества.

Во всем процессе постижения мира и его перевоплощения огромную роль играет способность доводить картину или акварель до последней степе-

ни «отделанности». Эта «сделанность» есть свидетельство не только технического мастерства и способности к внешней законченности. Для художника процесс «отделки» есть одновременно процесс вживания в предмет и его объективный анализ.

Основные понятия: аналитическое искусство, творческий метод, пророчество.

Самостоятельная работа с текстом

Филонов П. Н. Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «мировой расцвет» (1923) // Филонов П. Н. Альбом / Авт. вст. ст. Маркин О. П. М., 1995. С. 7.

«Творчество есть организационный фактор, претворяющий интеллект и того, кто творил, и того, кто смотрел произведение искусства в новую высшую форму. Результат активного творчества есть фиксация процесса становления высшим. Результат аналитического усилия понять созерцаемую вещь – равен то же. Поэтому прямое назначение искусства – быть фактором эволюции интеллекта.

Будущее принадлежит аналитическому искусству (высший синтез – это научный синтез как производное из анализа). Аналитическое искусство распадается на аналитическое искусство как таковое, чистый аналитический реализм, аналитический натурализм, аналитическую абстракцию, при универсальном диапазоне тем, сюжета, объектов изображения и изучения, при исходной базе начинающего на принципе сделанного примитива.

Чистое искусство должно быть определено как специфическая эстетическая абстракция при максимуме применения ее к любому сюжету, теме и направлению от реализма до чистой эстетической абстракции и до прикладного искусства».

Вопросы для обсуждения

1. *В чем состоит оригинальность творческого метода П. Н. Филонова?*
2. *Что означает принцип «сделанности» художественного произведения?*

Семинар 4. Универсальный язык В. Хлебникова

Постановка проблемы. Приход В. Хлебникова в мировую литературу был связан с футуризмом, приверженцы которого стремились создать новый динамический стиль, разрушающий все традиции, каноны и приемы классического искусства. Пытаясь выразить активное отношение художника к миру, передать «внутреннюю динамику» предмета, насыщенность сознания современного человека обилием теснящих друг друга впечатлений, футуристы стали на путь формотворчества: они разлагали предмет на «линии-силы», «объемы-силы», вводили пересечения и сдвиги плоскостей, наплывы планов.

Программа футуризма в литературе сводилась к требованиям перестройки словесно-поэтической иерархии на началах полного освобождения «слова как такового», разрушения синтаксиса и грамматики в целях беспредельной свободы творца – поэта, изобретателя, создания «заумного языка», который «есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей» (Хлебников).

«Революция языка» касалась всех сторон поэтического произведения – композиции, строфики, интонации, рифмы, ритма. Хлебников взялся за поэтическую реконструкцию «пра-языка», в котором мышление еще протекало непосредственно в языковых категориях. Реконструкция этого универсального языка позволила бы преодолеть границы, разделяющие как национальные языки, так и их носителей, поскольку – по представлениям Хлебникова – универсальный «вселенский язык» в своем речевом акте приобщается к универсальным законам всего космоса.

«Алфавит – это уже всемирная сеть звуко-образов» как воплощение отношений бытия, онтологических категорий. Хлебников уверен в научности своего «корнесловия», сводящего все слова или корни к «пра-корням», «растворившимся в обиходном значении слова». Образец «словотворчества» – «найти не разрывая корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое». Из корня «смех», не нарушая законов русского словообразования, поэт создал звучное стихотворение «Заклятие смехом» (1909 г.). Это звуковой портрет, передача пластически-живописного зримого языка звуков. Хлебникову удалось найти соответствие «зрительного» и «звукового» образов, обнаружив «содержательность» звука человеческой речи.

Одна из особенностей поэзии Хлебникова – «объективность» изображаемого. «Я» редко становится у него поэтической темой, мифологические вещи Хлебникова эпичны и созерцательны, это – «образы... совершенно освобожденные от всякого личного лиризма, вдвинуты в своеобразный мир созданный им мифологической идиллии» (Д. Мирский). Поэзия Хлебникова держится не на переживании «чего-то» или на размышлении о «чем-то». Поэт писал само лесное утро, а не об утре, сам вечер в горах, а не о вечере. «Каждый мимолетный образ оказывается точным, только не «пересказанным», литературно, а созданным вновь», – писал об этой особенности поэтической манеры Хлебникова Ю. Тынянов.

Хлебников настаивал на метанаучном значении своего универсального языка, на онтологическом соответствии между «словарем звездного языка» и «алфавитом духа», космическим порядком чисел, где все подчинено строгой логике. В 1910 году поэт так объяснил свои художественные намерения: «...писание словами одного корня, эпитетами мировых явлений, живописание звуком». О. Мандельштам отмечал: «Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие». На поиски соответствий природного языка и языка природы, причем соответствий кратчайших и исчерпывающих явление без вмешательства сознательно-понятийного начала, бросил свой дар великий поэт В. Хлебников.

Основные понятия: футуризм, формотворчество, пра-язык, словотворчество.

Самостоятельная работа с текстом

Хлебников В. Избранное. М., 1988. С. 7.

Бобэоби пелись губы.

Вээоми пелись взоры.

Пиээо пелись брови.

Лиээй – пелся облик.

Гзи-гзи-гзээ пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило лицо».

(«Бобэоби...», 1908–1909).

Вопросы для обсуждения

1. *В чем состоит новаторство поэзии В. Хлебникова?*
2. *Прочитайте и проанализируйте предложенное стихотворение. Покажите соотношение звука и смысла.*
3. *В чем особенность мифологизма в творчестве В. Хлебникова?*

Список литературы для самостоятельной работы

по теме «Философия искусства авангарда»

Барт Р. Смерть автора. От произведения к тексту // Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Великовский С. От классики к авангарду // Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М. – СПб., 1998..

Завадский С. А. Манифестарная эстетика // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филос. 1994. № 2.

Ионеско Э. Лысая певица. М., 1990.

Как всегда – об авангарде : антология французского театрального авангарда. М., 1992.

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М., 1989.

Кандинский В. В. Альбом. М., 1993.

Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992.

Логинова М. В. Диалог как форма актуализации культурного наследия. // Румянцевские чтения-2010: материалы междунаро. науч. конф. : В 2 ч. – М., 2010. Ч. 1.

Логинова М. В. Категория выразительности в культуре: подходы, сущность, перспективы // Сквозь границы: культурологический альманах. Вып. 5. Киров, 2006.

Логинова М. В. Становление выразительности современного искусства. // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 5. Теория и методология современной культуры. – М., СПб, 2009.

Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX в. М., 2001.

Современный словарь-справочник по искусству. М., 1999.

Хлебников В. Избранное : Стихотворения, поэма и отрывки из поэм. М., 1988.

Якимович А. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М., 1995.

Тема 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Семинар 1. Проблема выразительности в искусстве

Постановка проблемы. Проблема выразительности является одной из актуальных в теории и художественной практике. В широком смысле слова можно говорить о выразительности не только как о категории искусства, но общепhilosophической категории, специфической чертой которой будет являться обнаружение степени человеческого в мире. На уровень общетеоретического принципа выразительность выводит особое положение искусства в системе культуры. Морфология искусства основывается на морфологии чувств, а морфология чувств – на морфологии действительности, ее реальных, живых форм. Есть нечто общее, характерное для них: целостность, ритм, динамизм, диалектическое единство подъема и спада, напряжения и разрешения и т.д. Художник в зависимости от своей воли может согласиться со структурой отражаемой природы или модифицировать ее, внося новые акценты.

Общие закономерности будут проявляться в искусстве ярче и раньше, чем в других формах культуры, так как искусство не просто отражает существующий порядок вещей, но создает собственную картину мира, аналогов которой нет в объективном мире. Важно отметить, что пренебрежительное отношение к выразительным средствам в области искусства делает его ремеслом. Чем выразительнее художественный образ, тем сильнее воздействие на воспринимающего, тем сильнее степень воздействия искусства. Искусство предстает той сферой деятельности, в которой наиболее важным является осуществление человеческого начала.

Именно поэтому выразительность долгое время рассматривалась исключительно как категория искусствознания. В отечественной традиции работа над выразительностью была сопряжена с поисками в области формы. Это прекрасно понимали творцы Серебряного века. Культура соцреализма была направлена на содержательное начало, поэтому все разработки в области художественной формы признавались как несоответствующие принципам искусства. Долгое время, вопреки традициям эстетики, тщательно следующей формообразованию в художественной деятельности, теоретики соцреализма навязывали мысль о ненужности работы над формой. При этом совсем не учитывалось, что именно русский авангард в нач. XX в., признанный как «новое революционное искусство», поставил вопрос о поисках формотворчества.

Основные понятия: гуманитарные науки, диалог, монолог, полилог.

Самостоятельная работа с текстами

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 383; 430.

«Точные науки – это монологическая форма знания: интеллект созерцает *вещь* и высказывается о ней. Здесь только один субъект – познающий(созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит

только *безгласная вещь*. Любой объект знания (в том числе и человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*».

«Предмет гуманитарных наук – *выразительное и говорящее* бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении. Маска, рампа, сцена, идеальное пространство и т.п. как раз разные формы выражения представительности бытия (а не единичности и вещности) и бескорыстия отношения к нему. Точность предполагает совпадение вещи с собой. Точность нужна для практического совпадения. Самораскрывающееся бытие не может быть вынуждено и связано. Оно свободно и потому не предполагает никаких гарантий. Поэтому здесь познание ничего не может нам подарить и гарантировать, например, бессмертия как точно установленного факта, имеющего практическое значение для нашей жизни. «Верь тому, что сердце скажет, нет залогов от небес». Бытие целого, бытие человеческой души, раскрывающееся свободно для нашего акта познания, не может быть связано этим актом ни в одном существенном моменте. Нельзя переносить на них категории вещного познания (грех метафизики). Становление бытия – свободное становление. Этой свободе можно приобщиться, но связать ее актом познания (вещного) нельзя...»

Вопросы для дискуссии

1. *Объясните, почему гуманитарные науки должны изучать «выразительное бытие»?*
2. *Обоснуйте противопоставление М. М. Бахтина диалогизма гуманитарных монологизму точных наук?*
3. *Что позволяет говорить о выразительности как общефилософском понятии?*

Семинар 2. Значение мифа в искусстве

Постановка проблемы. Р. Барт, исследовавший в 50-е г. XX в. современные виды манипуляции массовым сознанием, заявил категорически: «Наше общество – преимущественная область мифологических значений». Миф для человека постмодернистской культуры – своего рода метаязык, слова которого помимо прямого значения приобретают «сверхзначение», особый мировоззренческий смысл. Существование мифомышления оказывается особо актуальным для нашего времени. Если практически исчезает мифологическое отношение к природной среде, то стихия социальных сил продолжает властвовать над человеком, который формирует целостность своего существования лишь в воображении.

Согласно А. Ф. Лосеву, «миф не есть идеальное, но – жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность». Миф – не столько образ сознания, сколько образ действия. Хотя в мифе откладываются первые крупинки сознания, в целом это не познавательная модель мира. Как форма знания сегодня миф архаичен, как повеление к действию он не исчерпал свои возможности.

Следует отметить бессознательный характер мифомышления. Для современного писателя возможна не столько жизнь в мифе, сколько «работа над мифом», использование его в своих художественных целях. Т. Манн в романе «Иосиф и его братья» обрабатывает библейский сюжет, играет с мифом, облакая в древние одежды современные проблемы. Трансформация мифа в литературе неизбежна. Входя в произведение, традиционный миф зачастую теряет первоначальный смысл, он может становиться проекцией авторского замысла, полностью противоположного своим первоисточкам (примером может служить дегероизация прометеевского мифа в произведениях Ф. Ницше, Ф. Кафки).

Основные понятия семинара: *мифологема творчества, культурный-миф, мифомышление.*

Самостоятельная работа с текстом

Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1991. Т. 2. С. 704

«...По-видимому, существует какая-то закономерность в том, что в известном возрасте начинаешь постепенно терять вкус ко всему индивидуальному и частному, к отдельным конкретным случаям, к бургерскому, то есть житейскому и повседневному в самом широком смысле слова. Вместо этого на передний план выходит интерес к типичному, вечно человеческому, вечно повторяющемуся, вневременному, короче говоря – к области мифического. Ведь в типичном всегда есть много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы...»

Вопросы для обсуждения (Г. Г. Маркес «Сто лет одиночества»):

1. *Создатель мифа, кто он: «Эрудит, изучавший классическую мифологию и новейшую литературу, или мифо-поэт, живущий в космическую эпоху»?*
2. *Значение «функциональных» чудес простых вещей для создания мифологии романа.*
3. *Связь поэтической метафоры и общего мифа романа «Сто лет одиночества».*
4. *Обращение к мифу в XX веке: архаика или авангард?*

Список литературы для самостоятельной работы

по теме «Актуальные проблемы философии искусства»

Адорно Т. В. Негативная диалектика. М., 2003.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Бранский В. П. Искусство и философия : роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 2000.

Бродецкий А. Я. Внеречевое общение в жизни и искусстве. Азбука молчания. М., 2000.

Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты–Тема–Приемы–Текст. М., 1996.

Кропотов С. Л. Экономия текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида. Екатеринбург, 1999.

Логинова М. В. Возвращение в «дом бытия». // Философия российской телесности. СПб., 2009.

Логинова М. В. Метаморфозы языка в современной культуре // Культура и коммуникация: глобальные и локальные измерения. Томск, 2004

Логинова М. В. Постмодернистский дискурс молчания // Credo-new. Теорет. журн. СПб., 2008. № 2 (54).

Логинова М. В. Проблема репрезентации неклассического искусства в культуре XX века. // Интеграция образования. Саранск, 2003. № 4.

Логинова М. В. Философский аспект выразительности Другого. // Сквозь границы: культурологический альманах. Вып. 6. – Киров, 2007.

Печко Л. П. Современные подходы к теории эстетического воспитания. М., 1999.

Разумный В. А. Драматизм бытия или обретение смысла. М., 2000.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы причины смены эстетических представлений, происходивших в начале XX века в европейском искусстве?

2. Дайте определение классического и неклассического стилей мышления.

3. Прогрессивная философия XX века следовала известному тезису, согласно которому мир нуждается не в объяснении, а в изменении. Как данный принцип отразился в художественной практике XX века?

4. Можно ли говорить о едином образе мира в современном искусстве?

5. Сопоставьте образ женской красоты, созданный Джорджоне («Спящая Венера») и П. Пикассо («Авиньонские девицы»). Почему неклассическое искусство тяготеет к «преодолению» красоты?

6. Как Вы можете прокомментировать следующее высказывание: «Нет ничего безнадежнее, – пишет в своих воспоминаниях о Пикассо Ж. Кокто, – чем бежать с красотой вровень или отставать от нее. Надо вырваться вперед и измотать ее, заставить подурнеть. Эта усталость и придает новой красоте прекрасное безобразие головы Медузы горгоны». Почему современное искусство ставит под сомнение единство и цельность классического идеала?

7. Назовите известные Вам мифы, созданные искусством XX века. Какую функцию они выполняют?

8. Присутствие архетипического мотива в произведении искусства распознается по нескольким признакам, из которых два главных – высокая интенсивность переживания при загадочности содержания и культурно независимая повторяемость. Какие архетипы Вы выделите в фильме А. Тарковского «Солярис»?

9. Приведите примеры обращения современных художников к примитивному искусству.

10. Как проявляется тема «большого космоса» в произведении М. Шагала «Я и деревня»?

11. Объясните специфику мифа, созданного творчеством С. Дали.

12. В чем состоит художественная программа авангарда? Назовите имена

13. Почему невозможно понять «Черный квадрат» К. Малевича с позиций классического искусства?

14. Главным объектом «культурной революции» дадаистов был язык: в нем они видели самый консервативный и самый устойчивый механизм

творческой несвободы человека. Каким образом манифесты дадаистов служили цели разрушения «рационализированной» практики языка?

15. В чем состоит значение формы для искусства? Почему авангард акцентирует внимание на выразительности формы? (Ответ подтвердите примером из истории авангардного искусства).

16. Подготовьте выступление о творчестве одного из деятелей авангарда.

17. Идея «звучащей духовности» была перенята В. Кандинским у экспрессионистов. Почему он отказался от изображения предметности?

18. В чем состоит оригинальность творческого метода П. Н. Филонова?

19. Почему для постмодернистской эстетики важным является провозглашение фантомности произведения?

20. Проанализируйте поэму С. Малларме «Бросок костей» с точки зрения концепции игровой культуры.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ ДЛЯ НАПИСАНИЯ РЕФЕРАТОВ

1. Философские основания неклассического искусства XX века («имморальный произвол субъекта» Ф. Ницше).

2. Концепция А. Шопенгауэра и ее влияние на современное искусство.

3. Концепция игры И. Хейзинги и ее влияние на культуру постмодернизма.

4. Философия А. Бергсона и модернистская эстетика.

5. Влияние фрейдизма на искусство сюрреализма (С. Дали).

6. Театр абсурда (С. Беккет, Э. Ионеску, С. Мрожек).

7. Проблема взаимосвязи литературы и философии (на примере французского экзистенциализма).

8. Образ мира в творчестве М. Шагала.

9. Европейский авангард и традиционное искусство (проблема конвергенции).
10. «Философия искусства» Ф. В. Шеллинга.
11. Место и роль авангарда в художественно-эстетической культуре XX века.
12. Влияние концепции постструктурализма на искусство постмодернизма.
13. Особенности русского авангарда.
14. Эстетические взгляды русских авангардистов (В. Кандинский, К. Малевич).
15. Духовное в искусстве (по работам В. Кандинского и П. Флоренского).
16. Художественное пространство.
17. Хронотоп неклассической культуры.
18. Авангард и философия всеединства: проблема духовности.
19. Футуризм как экспериментальная лаборатория эстетики.
20. Историческое развитие авангарда в культуре XX века.
21. Творчество П. Клее.
22. Проблема взаимоотношений архаики и авангарда.
23. Творчество В. Кандинского.
24. Преодоление форм классического мимезиса в изобразительном искусстве.
25. Творчество П. Филонова.
26. Примитивизм в искусстве XX века.
27. Философия наивности. Примитивизм М. Ларионова.
28. Новаторство В. Мейерхольда.
29. Творчество И. Стравинского.
30. Абсурд и творчество.
31. Смысл искусства (по работам М. Хайдеггера).
32. «Философия искусства» И. Тэна.

33. Проблема времени в искусстве XX века.
34. Архетип пустого города (на примере творчества А. Тарковского, Ф. Феллини).
35. Мифологизм в трагедии Ж.-П. Сартра «Мухи».
36. С. Дали – творец мифологем.
37. «Виртуальная реальность» в искусстве XX века.
38. Принцип иронии в искусстве постмодернизма.
39. М. Фуко: проблема безумного человека в искусстве XX века.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебники и учебные пособия

- Бычков В. В.** Эстетика. М., 2002.
- Каган М. С.** Эстетика как философская наука. СПб., 1997.
- Кривцун О. А.** Эстетика. М., 1998.
- Логинова М. В.** Философия искусства : курс лекций. Саранск, 2003.
- Логинова М. В.** Выразительность как проблема эстетики. Материалы к курсу «Философия искусства». Саранск, 2000.
- Логинова М. В. Искусство XX века: опыт философского анализа. Саранск, 2007.
- Логинова М. В.** Неклассическое искусство XX века. Методические указания к спецкурсу. Саранск, 1997.
- Логинова М. В.** Философия искусства авангарда. Материалы к курсу «Философия искусства». Саранск, 2002.
- Маньковская Н. Б.** Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

Монографии

- Адорно Т.** Эстетическая теория. М., 2001.
- Акопян К. З.** Эстетическое. Диалоги о таинственном. Н. Новгород, 1996. Ч. 1.
- Ален.** Рассуждения об эстетике. Н. Новгород, 1996.
- Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институализм. Антология. Екатеринбург, 1997.
- Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.
- Арто А.** Театр и его двойник. СПб., 2000.
- Асафьев Б. В.** О музыке XX века. Л., 1982.
- Ауэрбах Э.** Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; СПб., 2000.

- Барт Р.** Семиотика. Поэтика. Избр. произведения. М., 1989.
- Батай Ж.** Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. М., 1999.
- Бергсон А.** Собр. соч. : в 4 т. М., 1992. Т. 1.
- Бланшо М.** Пространство литературы. М., 2002.
- Бобринская Е.** Русский авангард : истоки и метаморфозы. М., 2003.
- Бодрийяр Ж.** Символический обмен и смерть. М., 2000.
- Вейдле В. В.** Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996.
- Гадамер Г.-Г.** Актуальность прекрасного. М., 1991.
- Генис А.** Иван Петрович умер : статьи и исследования. М., 1999.
- Даниэль С.** От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи. СПб., 2000.
- Делез Ж.** Критика и клиника. СПб., 2002.
- Деррида Ж.** О грамματοлогии. М., 2000.
- Деррида Ж.** Письмо и различие. М., 2000.
- Женетт Ж.** Фигуры : в 2 т. М., 1998.
- Кормин Н. А.** Онтология эстетического. М., 1992.
- Лакан Ж.** Инстанция буквы, или судьбы разума после Фрейда. М., 1997.
- Лишаев С. А.** Эстетика Другого. Самара, 2000.
- Логинова М. В.** Бытие выразительности в неклассической культуре. Саранск, 2010.
- Логинова М. В.** Выразительность молчания в культуре: онтологический подход. Saarbrücken, 2011.
- Логинова М. В.** Инверсия философии искусства: от классики до абсурда. Saarbrücken, 2012.
- Логинова М. В.** Проблема молчания в культуре // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Т. 3. Культурная динамика. СПб., 2008.
- Логинова М. В.** Становление выразительности современного искусства. // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 5. Теория и методология современной культуры. М., СПб., 2009.
- Мамардашвили М. К.** Эстетика мышления. М., 2000.
- Полторацкая Н. И.** Меланхолия мандаринов : экзистенциалистская критика в контексте французской культуры. СПб., 2000.
- Тупицына М.** Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. М., 1997.
- Усманова А. Р.** Умберто Эко : парадоксы интерпретации. Минск, 2000.
- Фуко М.** История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.
- Хюбнер Б.** Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск, 2000.
- Эйзенштейн С. М.** Психологические вопросы искусства. М., 2002.
- Якимович А. К.** Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М., 1995.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1. ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ	
1.1 Онтология искусства.....	6
1.2 Репрезентация в искусстве.....	13
1.3 Категория пространства.....	19
1.4 Проблема времени.....	24
Литература к разделу.....	36
Раздел 2. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА	
2.1 Проблема «искусство и культура» в немецкой классической философии.....	37
2.2 Гносеологическая концепция искусства Г. В. Ф. Гегеля.....	45
2.3 Философия искусства И.Тэна.....	49
Литература к разделу.....	52
Раздел 3. РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА	
3.1 Русский символизм: бытие искусства и искусство бытия.....	53
3.2 История и философия искусства П. А. Флоренского.....	61
3.3 Поэтизация бытия С. Л. Франка.....	70
Литература к разделу.....	77
Раздел 4. ОТ МИРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА – К ОБРАЗУ МИРА	
4.1 Онтология художественного образа.....	78
4.2 Образ мира в искусстве XX века.....	87
4.3 Проблема языка в искусстве.....	91
4.4 Становление новой образности.....	97
Литература к разделу.....	101
Раздел 5. ФИЛОСОФИЯ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
5.1 Методологическое значение принципа диалогизма для философии искусства.....	102
5.2 Диалог классики и неклассики.....	111
5.3 Теория неклассического искусства.....	124
5.4 Декаданс и вопросы искусства.....	129
Литература к разделу.....	135
Раздел 6. ДИАЛОГ ФИЛОСОФИИ И ИСКУССТВА В XX ВЕКЕ	
6.1 Философия искусства авангарда.....	136

6.2 Абсурд как категория текста.....	142
6.3 Экзистенциализм – философия и искусство поиска.....	153
6.4 Модерн – «незавершенный проект».....	161
Литература к разделу.....	160

ПРИЛОЖЕНИЕ

Хрестоматия.....	167
Семинарские занятия.....	184
Контрольные вопросы и задания.....	204
Примерные темы для написания рефератов.....	206
Рекомендуемая литература.....	208