

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

Томский политехнический университет

С. Г. Сычева

ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ

Часть II

Учебное пособие

Томск 2004

УДК 613
ББК С 55.47
С 95

Сычева С. Г. Основы эстетики. Ч. 2: Учеб. пособие / Том. политехн. ун-т.
– Томск, 2004. – 96 с.

В учебном пособии представлены основные эстетические идеи европейских мыслителей и поэтов по основным проблемам искусства.

Пособие подготовлено на кафедре культурологии и социальной коммуникации и предназначено для студентов специальности 230500 «Социально-культурный сервис и туризм» Института дистанционного образования.

Печатается по постановлению Редакционно-издательского Совета Томского политехнического университета.

Рецензенты:

В. Н. Свистунов – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии и логики философского факультета Томского государственного университета;

В. Л. Хмылев – кандидат философских наук, сотрудник кафедры культурологии и социальной коммуникации гуманитарного факультета Томского политехнического университета.

Темплан 2004

© Томский политехнический университет, 2004

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эстетика – это философская дисциплина, что было показано в первой части пособия (Сычева С. Г. Основы эстетики. Часть I. – Томск, 2004. – С. 3–4). Вторая часть учебного пособия «Эстетика» задумана как продолжение первой. Речь пойдет о концепциях, возникших в XVIII веке и их историческом развитии в XIX и XX вв. Исходным пунктом изучения является эстетика Шопенгауэра. Если в первой части была исследована классическая немецкая эстетика, то в данной работе речь идет о зарождении и развитии немецкого модернизма (Ф. Ницше, М. Хайдеггер, Т. Адорно). В первой части показан декаданс французской литературы на примере творчества Ф. Рабле. Во второй представлен французский и русский символизм (Ш. Бодлер, А. Рембо, В. Иванов) и постмодернизм (Ж. Батай, Р. Барт). Осмысление новейших художественных теорий и практик сделано в лекции «Американская философия искусства».

Укажем на существенное отличие второй части от первой: в первой эстетика в основном представлена как поступательное развитие неоплатонизма, отклонения были показаны лишь в отдельных теориях. Но и учения, отходящие от неоплатонизма, тоже являлись классическими (например, дуализм И. Канта). Во второй части представлены и маргинальные эстетические концепции. Показано, как они зарождались, через что им суждено было пройти (Бодлер, П. Верлен) и во что они обратились (Батай). Замысел соответствует задаче более полно представить историю и теорию европейской эстетики.

Раздел I

ЭСТЕТИКА ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА

1.1. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ А. ШОПЕНГАУЭРА

1.1.1. Вехи жизни и творчества

Артур Шопенгауэр родился 22 февраля 1778 г. в Данциге (Гданьске). Отец его был коммерсантом. С 1793 по 1797 г. он жил в Гамбурге и учился в местном училище, после чего в течение нескольких лет он продолжал учебу во Франции и Англии. В 1803 г. отец Артура развелся с женой, а спустя два года покончил жизнь самоубийством. Вдова вела жизнерадостную, веселую жизнь, занимаясь в основном своей особой. Это привело к полному разрыву с ней сына в 1814 г., тем не менее, она оказала большое влияние на духовное развитие Шопенгауэра. Она создала условия для изучения Артуром древних языков, познакомила его с Г. Гете, Ф. Шеллингом и другими знаменитостями.

В 1809 г. Шопенгауэр начинает учиться в Геттингенском, а с 1818 г. – в Берлинском университете. Он слушает лекции Фихте, читает Шеллинга. Знакомится с теорией вторичных качеств Д. Локка, изучает Платона и Канта. В 1813 г. защищает докторскую диссертацию в Иенском университете. Затем четыре года пишет в Дрездене книгу «Мир как воля и представление».

Это – главный труд Шопенгауэра. Он долгое время не приносил ему известности. Лекции, читаемые им в Берлине, посещались всего лишь десятком человек. Только в конце жизни к философу пришла слава.

Б.В. Мееровский, И.С. Нарский пишут: «В немецких университетах стали читать лекции о его философской системе, а его дом стал объектом паломничества. Шопенгауэр с полным правом сказал: “Закат моей жизни стал зарей моей славы”»¹. Шопенгауэр умер 21 сентября 1860 г. от пневмонии.

Шопенгауэр – пессимист. Если основные тезисы Лейбница утверждали, что существует множество миров, мы живем в лучшем из миров и все к лучшему в этом лучшем из миров, то Шопенгауэр заявил прямо противоположное: «наш мир – наихудший из всех возможных миров»². Таков основной мотив его философии и эстетики.

1.1.2. Учение о гении

Гениальность есть способность души созерцать идеи Платона, – считает Шопенгауэр. Поэтому сущность гениальности заключается в развитии созерцательного познания.

¹ Мееровский Б.В., Нарский И.С. Философия мировой воли и скорби // Шопенгауэр А. О четверояком корне... Мир как воля и представление. – Т. 1. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – С. 636.

² Там же. – С. 636.

В чем разница между гением и талантом? Талант отличают быстрота и правильность мышления, тогда как мышление гения идет вглубь и видит иной мир – мир сущностей. Гений видит мир чистым, отчетливым, объективным. Первоначально способность познания служит воле. Однако у людей в высшей степени одаренных она перерастает потребность служения воле. Шопенгауэр утверждает, что избыток интеллекта направлен на «постижение всеобщего в бытии» и тем самым он служит всему человечеству так же, как обычный интеллект «служит отдельному человеку». Шопенгауэр пишет: «если обычный человек состоит из 2/3 воли и 1/3 интеллекта, то гений – из 2/3 интеллекта и 1/3 воли»¹.

Поскольку сущность гениальности состоит в созерцательности, то ярче и чище всего, а также скорее всего гениальность проявляется в созерцательных видах искусства: в живописи и в скульптуре. В других видах искусства движение гениальности затруднено, однако тоже имеет место.

Философ делает важную ремарку: созерцание нельзя представлять как только чувственный процесс, как получение представления через органы чувств: слух, зрение и т. п. Это еще и процесс интеллектуальный. Только созерцание показывает истинную природу вещей. Причем имеется в виду не созерцание при помощи абстрактных понятий, которые только обедняют содержание мысли. Это созерцание в форме образов. Гений отличается от обычных людей тем, что мыслит образами, тогда как все остальные – понятиями. Сделаем отступление в целях разъяснения этих мыслей Шопенгауэра.

В мире правит иррациональная и слепая воля. И только в искусстве и познании представление обретает относительную самостоятельность и свободу от иррациональных сил. Шопенгауэр утверждает, что интеллект в основном служит воле, но обретает в искусстве «короткий час свободы». Представление, взявшее верх над волей, познает вещи в их сущности, т. е., точнее, идеи в платоновском смысле, «пребывающие, неизменные, независимые от временного существования отдельных вещей *образы*, которые и составляют чисто объективное в явлениях»². Любопытно, что в отличие от Платона, Шопенгауэр рассматривает идею не как сущность вещи, а как ее явление, ибо она принадлежит миру представления (миру явлений), а не миру воли (миру сущностей). При этом мир явлений дает нам объективное, независимое от нашей воли знание, тогда как мир сущностей, воли дает нам знание субъективное. Объективный образ представления – это эмпирическая, взятая во времени идея Платона.

Познание только тогда дает чистое представление о мире, когда полностью отходит от воли. Акт художественного или научного творчества поэтому не должен являться актом воли и зависеть от нашего желания. Воля – это область осознания нашего *Я*, тогда как представление – сфера осознания

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 410.

² Там же. – С. 399–400.

внешних, объективных вещей. Созерцательность внешнего познания тем успешней, чем полнее творец забывает о собственном Я, и наоборот: чем сильнее внутреннее самосознание, тем слабее творческий акт – внешнее осознание. Шопенгауэр полагает, что чистое, безвольное познание достигается, когда сознание других вещей поднимается до такой высокой потенции, что сознание собственного Я исчезает. Ибо мир постигается чисто объективно только тогда, когда мы уже не знаем, что принадлежим ему, и все вещи кажутся тем прекраснее, чем больше мы созерцаем только их и меньше – самих себя.

Воля у Шопенгауэра связана со страданием, тогда как представление – с наслаждением. Поэтому он утверждает, что творческий акт приятен и отраден, поскольку приносит эстетическое удовольствие, подавляя волю. Восприятие произведения искусства бескорыстно, безвольно и поэтому объективно. Созерцание всецело обусловлено молчанием воли. Способность к преобладанию такого состояния и есть гениальность. Аффект и страсть затуманивают и фальсифицируют сознание, искажают созерцание вещей. Жизнь мрачна и неприятна, и только произведения искусства приносят наслаждение. Из этого следует, что «жизнь никогда не бывает прекрасной, прекрасны лишь картины жизни в преобразующем зеркале искусства и поэзии.

Гений видит в мире общее и существенное. По мере угасания способности созерцания гениальность переходит в талант. Гений творит не преднамеренно, не волевым усилием, но как бы «инстинктивно». Тем самым, освобождаясь от воли, он «становится ясным зеркалом мира». Он весь переходит в «мир как представление». Шопенгауэр пишет: «В такие мгновения как бы зарождается душа бессмертных творений»¹. В преднамеренном размышлении воля навязывает тему интеллекту. Гений пребывает в «великой, неземной веселости», обладая способностью освободиться от страданий, причиняемых волей.

Гению свойственна «вдумчивость». Если животное переживает только свое благополучие и боль, если обычный человек полностью не осознает события и объекты своей жизни, то не таков гений. Его сознание – ясное и отчетливое. Он может задать два главных вопроса о мире: «Что такое все это?» и «Как <...> это создано?» Способность постановки этих вопросов и есть вдумчивость. Ответ на первый вопрос дает миру философа, на второй – художника и поэта.

В отличие от обычных людей, занимающихся творчеством из сиюминутных побуждений (корысти, одобрения начальства), гений творит по объективной причине: у него есть свойство характера, называемое Шопенгауэром «серьезностью». Она противоестественна, ибо направлена не на сиюминутные потребности, а на вечное. Но потому она и сверхъестественна. Серьезность говорит о *величии* гения.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Т. 2. – С. 412.

Очень важна идея о том, что произведения гения бесполезны. Поскольку он живет не под диктовку воли, поскольку у него интеллекта гораздо больше, чем надо для адекватного функционирования воли, постольку он о ней и забывает, забывая о житейской практике. Философ пишет: «Будет ли то музыка, философия, живопись или поэзия, творение гения не рассчитано на пользу». Потому-то наслаждение произведением искусства приносит несказанное удовольствие: оно отрывает нас от приземленных потребностей быта. Полезное и прекрасное не всегда сходятся в одном человеке или в одной вещи: «Самые прекрасные здания – не самые полезные. Храм не предназначен для того, чтобы в нем жить <...>. А сравнивать полезных людей с гениальными равносильно сравнению строительных камней с бриллиантами»¹.

1.1.3. Красота природы и внутренняя сущность искусства

КРАСОТА ПРИРОДЫ. В природе все последовательно. В ней нет искусственности, но только естественность. Этим объясняется ее гармония и то «умиротворение», которое посылает на нас созерцание природы. Шопенгауэр пишет: «Поэтому прекрасный пейзаж ведет к катарсису духа, – как музыка, по Аристотелю, – ведет к катарсису души, и, любясь природой, человек мыслит более правильно»². Интересно замечание философа о том, что созерцание горного хребта приводит нас в возвышенное состояние, ибо горы «противостоят разрушению», в отличие от всего остального, в том числе от «эфемерной» человеческой личности. Важна идея Шопенгауэра о естественной красоте природы, невозделанной человеческой рукой, тогда как искусственность ансамблей французских парков навеивает мысль о «насилии» и «порабощении» природы человеком.

ВНУТРЕННЯЯ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА. Задача искусства и философии – познать сущность бытия, облегчить усмотрение «идей мира», платоновских идей. Идеи по существу неисчерпаемы. Настоящее произведение искусства несводимо к абстрактному понятию: сколько бы мы его не *созерцали*, в нем остается потаенная *идея*. Если же художественное произведение исчерпывается интеллектуальным *понятием*, раскрываемым в ходе *размышления*, такое произведение искусства – неистинное, ненастоящее. «Поэтому неправильно сводить творение Шекспира или Гете к какой-нибудь абстрактной истине, сообщение которой якобы было их целью». Мгновенные, по наитию созданные живописные наброски, написанные на одном дыхании стихи, музыка, созданная без рефлексии и интуитивно – все это произведения глубоко гениальные, более выдающиеся, чем творения, созданные усилием воли. Итак, Шопенгауэр отделяет подлинные произведения искусства, показывающие существенную идею, и все остальное творчество, путем мышления приводящее к абстрактному понятию.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Т. 2. – С. 419.

² Там же. – С. 431.

1.1.4. Суждения о поэзии

Поэзия словами возбуждает воображение. В отличие от живописи, которая дает в каком-то отношении готовый для восприятия образ, поэзия дает больший простор фантазии читателя. Каждый представляет себе то явление, с которым в его воображении возникает ассоциация под воздействием слова. В зависимости от гениальности тот или иной поэт показывает идеи более или менее полно и глубоко.

Даже показывая индивидуальное и личное, выдающийся поэт показывает идеи более или менее полно и глубоко. Его образы отсылают к всеобщему и универсальному. Поэтому сентенции поэтов подходят ко всем народам во все времена. В индивидуальном сияет «родовой образ», платоновская идея.

Относительно размера стиха и рифмы в поэзии Шопенгауэр высказывается неоднозначно. С одной стороны, это – искусственные приспособления, украшающие иногда неглубокую мысль, подобно тому, как наряды привлекают внимание к некрасивой девушке. Часто не рифма подбирается к мысли, а мысль – к рифме. В этом Шопенгауэр видит нарушение естественности творческого процесса. С другой стороны, рифма и размер придают стихотворному произведению, точнее, его звучанию, музыкальность, сообщая ему и его смыслу дополнительную ценность. Если же эта мысль сама по себе значительна, то мы приходим в восторг.

Гениальный поэт отличается от посредственности тем, что рифма к нему приходит легко и свободно, а мысль выражается в ней наиболее полно и адекватно: рифмы в его стихах «возникают как бы по божественному явлению сами, его мысли приходят к нему уже рифмованными»¹.

Шопенгауэр пишет о различии между классической и романтической поэзией. Классическая поэзия – естественна, гармонична, описывает действительность такой, как она есть. Романтическая поэзия искусственна, условна и эксцентрична. По мнению Шопенгауэра, она имеет дело «с безвкусным и смешным христианско-германским почитанием женщин, со вздорной, лунатической, неземной влюбленностью»². Романтизм уродливо искажает человеческую природу, считает Шопенгауэр. Поэзия древности, классическая поэзия, верна природе и содержит в себе безусловную истину.

Шопенгауэр останавливается на различии лирики, драмы и эпоса. Лирика субъективна, драма объективна, эпос же – нечто среднее между тем и другим. Цель драмы – показать «сущность и бытие» человека. Она, как и эпос, показывает значительные события из жизни замечательных людей. Шекспир и Гете полностью перевоплощаются во *всех* своих персонажей «с одинаковой истинностью и естественностью». Не столь гениальные поэты, например Байрон, – лишь в своего *главного* персонажа.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Т. 2. – С. 452.

² Там же. – С. 454.

Интересны суждения Шопенгауэра о трагедии. Мы не можем пройти мимо этой темы, поскольку любая значительная эстетика затрагивает этот вопрос.

Трагедия приносит нам чувство удовольствия отнюдь не через переживание прекрасного. Главное в ней – чувство возвышенного. Переживание катастрофы в трагедии отворачивает нас от воли к жизни. Мы переживаем страх, созерцая гибель положительного героя и триумф негодяя. Все это противно воле к жизни. Жизнь предстает страшным сном, от которого хочется «пробудиться». Истинный дух трагедии состоит в том, чтобы показать нам, что жизнь и мир «не стоят нашей привязанности», ибо не могут дать подлинного удовольствия.

Большое место в теории трагедии Шопенгауэр отводит понятию «резиньяции» – отречению, безропотному смирению, покорности судьбе. Дух трагедии «ведет к резиньяции». В античной трагедии резиньяция не дана в полном виде: «почти все трагические герои древности» проявляют «покорность перед неотвратимой судьбой и непреклонной волей богов», но не отрекаются от «воли к жизни». Шопенгауэр иллюстрирует эту мысль примерами из Эсхила, Еврипида и Софокла. Что же касается трагиков более поздних эпох, то они, по мнению Шопенгауэра, выше древних.

Итак, дело трагедии – вызвать дух резиньяции у зрителя. Показать ужасы жизни и навести на мысль о том, что между ними и нами может и не быть прочной связи. «Лучше оторвать свое сердце от жизни <...>, не любить мир и жизнь; тогда в глубине <...> души возникнет сознание того, что для иного воления должен быть и иной вид существования»¹. Цель трагедии по Аристотелю – вызвать страх и сострадание у зрителей. Шопенгауэр на это возражает, что чувства эти неприятны и поэтому не могут быть целью. Они могут быть только средством возникновения чувства резиньяции не только у героя, но и у зрителя.

Комедия отличается от трагедии тем, что она не ведет к отрицанию воли к жизни, а, наоборот, является жизнеутверждающей. Радость, удача, успех, надежда, побеждающие в ее повествовании, комизм, смех говорят о положительной стороне жизни. Концовка комедии, как правило, непредсказуема. Трагедия же происходит так, что после нее вообще ничего не может быть. Шопенгауэр склоняется к мысли, что комедийные поступки и сюжеты не играют существенной роли в жизни людей, что они случайны, и их могло бы не быть вообще.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите особенности учения Шопенгауэра о гении.
2. В чем внутренняя сущность искусства, по Шопенгауэру?
3. Что такое резиньяция?

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Т. 2. – С. 457.

1.2. ЭСТЕТИКА И ЖИЗНЬ СЕРЕНА КИРКЕГОРА

1.2.1. Биография Киркегора

Серен Киркегор родился в Копенгагене 5 мая 1813 г. Моральная обстановка в семье была весьма тяжелая. Отец был мрачным, в религиозном отношении суровым человеком. Это объяснялось тем фактом, что Михаил Киркегор в детстве, в возрасте одиннадцати лет проклял Бога, когда его родители, бедные люди, отдали его пастухам. Отец Серена все время жил под тяжестью этого проклятия, и отчасти поэтому в семье была гнетущая атмосфера. П. Гайденок пишет о Серене: «чувство родового проклятия никогда до конца не покидало его»¹.

Киркегор был поздним ребенком, и некоторые исследователи объясняют этим его душевную депрессию, сложившуюся с годами. Однако Гайденок полагает, что причиной депрессии явилось суровое воспитание со стороны отца и то обстоятельство, что пятеро братьев и сестер Серена умерли на его глазах. К 1835 г., к двадцатидвухлетию Киркегора, в живых остался только он сам и один из его братьев. Михаил Киркегор «воспринял смерть детей как свидетельство того, что Бог не простил ему тяжкий грех»².

В 1830 г. Киркегор поступает на теологический факультет Копенгагенского университета. Там он занимается не столько богословием, сколько философией и эстетикой. В 1838 г. умирает его отец. А два года спустя Серен получает степень кандидата теологии и тем самым возможность служить пастором. Однако он ею не воспользовался: отец, богатый коммерсант, оставил ему наследство, дающее возможность жить безбедно. На эти же деньги Серен впоследствии издаст свои произведения.

В 1839 г. Киркегор знакомится с шестнадцатилетней Региной Ольсен. Они были помолвлены. Однако через год он порвал со своей невестой, что вызвало возмущение близких Киркегора. Он уезжает в Берлин, где пишет свое первое произведение, сделавшее его знаменитым: «Или – или» (1843 г.). Всего за 13 лет – с 1842 по 1845 г.г. он создал 28 томов, 14 из которых были его дневниками.

По возвращении из Берлина в Копенгаген Киркегор ведет весьма замкнутый образ жизни, редко бывает на публике, не выступает с чтением лекций и даже не является на прием к королю, хотя и следит за тем резонансом, который вызвали его книги.

Киркегор был замкнутым человеком, болезненно реагирующим на вмешательство извне. Один из датских журналов – «Корсар» начал печатать фельетоны и карикатуры на Киркегора, что явилось одной из причин ухудшения морального состояния философа. Он все более замыкался, понимая, что над ним смеются и им возмущаются.

¹ Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. – М.: Республика, 1997. – С. 31.

² Там же. – С. 31.

В 1854 г. Киркегор опубликовал статью против официальной церкви и духовенства. Она вызвала негативный резонанс. Однако борьба с современным христианством была недолгой: 11 ноября 1855 г. он умирает в госпитале, – после того, как его подобрали на улице от истощения сил.

Разрыв с Региной Ольсен оказал огромное влияние на творчество Киркегора. Некоторые исследователи не без основания полагают, что многие произведения Киркегора автобиографичны. В его книгах решается противоречие между эстетическим и нравственно-религиозным началом жизни. И поскольку антиномия жизни явилась истоком творчества, Киркегора с полным правом можно (вслед за Гайденко) назвать воистину экзистенциальным мыслителем.

1.2.2. Ирония как способ жизни

Впервые отношение Киркегора к иронии изложено им в диссертации «Понятие иронии, рассмотренное с постоянным обращением к Сократу». Киркегор обратился к этой теме потому, что она была актуальна в кругу романтиков. Например, для Фридриха Шлегеля понятие иронии было одним из главных в его эстетической теории. Таким же оно становится и для Киркегора, ибо романтизм в 30-е гг. был близок ему и он чувствовал свое родство с ним.

Почему же Сократ? На это было две причины. Первая – та, что Сократ в истории европейской мысли первым формулирует принцип интеллектуальной иронии, и у датского философа была возможность проследить ее истоки. Вторая – та, что Киркегору было важно определиться в отношении к гегелевской и романтической иронии, отрицавших одна другую.

Киркегора интересует не только учение Сократа, но и его личность, его жизненный путь. Он анализировал описание Сократа Платоном, Ксенофонтом и Аристофаном и пришел к выводу, что каждое описание не походит на другие, облик Сократа словно «дробится, раздваивается, становится неуловимым»¹. В чем причина? – спрашивает Киркегор. И отвечает: в том, что Сократ – ироник.

Софисты выступили против общепринятых норм жизни, выдвигая собственные субъективные принципы. Сократ же, выступая против общих правил, выступил еще и против лишенных истины принципов софистов. Он все подвергал действию иронического принципа. На службу иронии Сократ, по Киркегору, поставил диалектику, отрицавшую любую позитивную истину. Ироник противопоставил себя внешнему миру, он не приемлет его. Все ставится под сомнение. Ирония у Сократа – внутренний импульс диалектики, разлагающей все позитивное и объективное. Внешний мир «теряет для него свое значение»². Истина обретает субъективный смысл. Однако, согласно Киркегору, сократовская ирония всецело отрицательна: она убивает не толь-

¹ Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. – С. 51.

² Там же. – С. 53.

ко внешнюю объективную позитивную истину, она убивает и внутреннюю субъективную истину, убивает субъекта. Сократ уничтожает сам себя.

Почему ирония Сократа самоубийственна? Это потому, полагает Киркегор, что Сократ находился на скрещении двух эпох: античной языческой, которую он отвергает, и христианской, которую он еще не знает, не видит. Уничтожая старое, он пока еще не может предвидеть новое, и его ирония замыкается на нем самом, разрушая его. Важно, что Киркегор проводит различие между самокритичной иронией Сократа и самоудовлетворенной иронией романтиков, отдавая предпочтение первой за ее глубину. Он не принимает романтической трактовки иронии.

Фридрих Шлегель создал свою концепцию иронии под влиянием философии Фихте, основной тезис которой состоял в том, что истина вещи находится в деятельности, истина необходимости – в свободе, а истина объекта – в субъекте. Однако Фихте должен был ответить на три вопроса, проблематизирующих этот тезис: почему деятельность заканчивается производством вещей, почему свобода выплескивается в необходимость и почему субъект выступает объектом как для других, так и для себя? Фихте ответил на эти вопросы так: противоречия в жизни возникают из противоречия человеческого существа: оно и конечно, и бесконечно, и временно, и вечно, и созидательно, и разрушительно одновременно. Именно эти противоречия – источник деятельности человека, и они позитивны, ибо отсутствие деятельности есть смерть.

Итак, Фихте – это один источник романтической концепции иронии Шлегеля. Другой – работа Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», где наивное искусство отличается тем, что автор полностью погружен в свое произведение, слит с ним и неотделим от него, тогда как в искусстве сентиментальном художник отстоит от произведения, и чтобы понять искусство, нужно знать обстоятельства жизни и состояние души художника. В интерпретации Шлегеля эта мысль выражена следующим образом: это есть превосходство творца над своим творением, субъекта над объектом. П. Гайденко пишет об этой теории: «Художник иронически относится ко всему изображаемому, ибо постоянно осознает несоответствие замысла и его реализации, несоответствие бесконечности своей субъективности и ее конечного выражения в произведении. Ирония <...> резко подчеркивает несоответствие, <...> не давая успокоиться в конечном»¹. «Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой»². Именно смысл понятия иронии лучшим образом передает переход шутки в серьезное умонастроение и обратно, и такой переход в произведении искусства является самопародированием его творца.

¹ Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. – С. 58.

² Там же. – С. 59.

Именно эта теория иронии была предметом исследования диссертации Киркегора. Сократическая ирония самоубийственна. Романтическая – самодовольна. Она освобождает художника от внешней объективной зависимости по отношению к миру, доставляя тем самым глубокое удовлетворение ироннику. Увлечение субъективной игрой ощущений приводит к отмене тезиса об истинности. Для романтика поэтичность – критерий истины. А поэтичность весьма субъективна. Если ирония Сократа разрушительна, то ирония романтиков – тоже: уже не важно, каков объективный мир; важна игра в этот «мир».

Киркегор и по терминологии, и по стилю мышления близок к Гегелю, утверждавшему, что в ироническом мышлении «я являюсь господином закона и предмета и лишь играю ими как своим капризом <...>, я лишь наслаждаюсь собою»¹. С этим согласен и Киркегор. Однако П. Гайденко не без основания утверждает, что Киркегор в существенных вопросах критикует Гегеля, отходит от него.

Сократ, по Гегелю, морален, ибо до конца отстаивает точку зрения, в истинности которой убежден. Он гибнет за правое дело. По Киркегору Сократ не отстаивает ничего, кроме абсолютной и разрушительной субъективности, деконструируя мир, в котором он живет. Поэтому он находится вне жизни еще до своей физической смерти. Эта последняя – лишь неминуемое завершение процесса крушения внешнего и внутреннего мира Сократа.

Киркегор сам часто сопоставлял свой стиль мышления с сократовским и называл себя Сократом XIX века. Ирония Сократа – это и ирония Киркегора. Романтики не осознавали разрушительной силы иронии, как правило, направленной против самого ироника. Но это осознавали Гегель и Киркегор. Разница между этими двумя – в том, что Гегель в анализе иронического действия исходит из интересов истории и объективного мира, а Киркегор – из интересов индивидуальности, личности, субъективности, из ее духовных запросов.

Киркегор хорошо понимал разницу между самосознанием романтиков и содержанием романтического творчества. Он показал, что то, что думали о себе романтики, и кем они были на самом деле – не одно и то же. «Непосредственная эстетика» романтиков виделась ему «демонической эстетикой», неоромантикой.

1.2.3. Ироническая эстетика. «Дневник обольстителя»

«Дневник обольстителя» – последняя часть первого тома знаменитой книги Киркегора «Или – или». Если предыдущие части носят характер эстетических эссе, то последняя – во всех смыслах художественное произведение. В качестве главного героя Киркегор выводит самого себя, излагающего свои письма к любимой и комментирующего их.

¹ Цит. по: Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. – С. 62.

Беседуя с главной героиней дневника – Корделией, Киркегор признается, что ему доставляет удовольствие общаться с самым интересным для него человеком. Это он сам. Однако у него был страх исчерпать темы разговора с этим собеседником. Страх прошел, когда появилась она – Корделия, а с ней – возможность говорить «о самом интересном предмете с самым интересным человеком, ведь я – самый интересный человек, а Ты – самый интересный предмет»¹.

Для романтиков благодатной возможностью раскрытия внутреннего мира личности была любовно-эротическая тема. Она преобладала и у Жорж Санда, и у Д. Байрона, и у Ф. Шлегеля. Она же превалирует у Киркегора. Весь внешний мир – лишь фон и средство самонаблюдения и самоизучения. Наслаждение чувственное и духовное – цель творчества романтиков. Наслаждение приносит красота. Гайденко пишет: «Красота – это Бог эстетика; не случайно Новалис отождествил красоту с истиной; для эстетика действительно нет иной истины, чем красота»². Это основная идея романтизма: наслаждение красотой как внутренней истиной бытия. Это – основной мотив «Дневника обольстителя». Обратимся к тексту.

Киркегор подчеркивает поэтичность природы своего приятеля – автора дневника, обнаруженного Виктором Эремитом (псевдоним Киркегора) в столе и случайно им прочитанного. Его приятель не отличал «поэзию от действительности»³. Он то поэтизировал действительность, то уносил впечатление о ней как о поэзии в область своих грез. Если в первом случае он эгоистично наслаждался действительностью, то во втором – своим собственным вдохновением. Результатом упоения собой был дневник, результатом наслаждения жизнью было настроение, описанное в дневнике. Отмеченная Киркегором двойственность содержания дневника (наслаждение реальностью и упоение собой) дала ему богатейшую пищу для размышлений и переживаний.

Нетрудно видеть, что в изложенной мысли Киркегора содержится глубочайшая ирония в адрес романтиков, на самом деле не различавших поэзию и жизнь. Ирония направлена на эгоистическую эстетизацию жизни, на отрыв «поэзии» от «правды». Эту неспособность отличить действительный мир от мира, находящегося за «флером» воображения Киркегор объясняет болезненностью главного героя, страдавшего «помрачением рассудка». А поскольку «Дневник» автобиографичен, Киркегор иронизирует над самим собой.

Фабула проста: герой соблазняет Корделию и бросает ее. Но эта простота мнима. Он соблазняет ее духовно, ментально, не физически. В тот самый момент, когда она готова пасть к его ногам, принести ему в жертву себя, он покидает ее, упиваясь чувством полной победы над ее сердцем. Корделия, возможно, даже не понимает, кто виноват в размолвке – возлюбленный или она сама. Ей не на что пенять – честь ее не поругана, сама она не тронута.

¹ Цит. по: Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. – С. 75.

² Там же. – С. 76–77.

³ Киркегор С. Наслаждение и долг. – Киев: Air Land, 1994. – С. 49.

Нет ни желания мести, ни чувства оскорбления. Но тем труднее переживается душевное бремя. Киркегор пишет о главном герое: «Женщина была для него лишь возбуждающим средством; надобность миновала, и он бросил ее, как дерево сбрасывает с себя отзеленевшую листву: он возродился – она увядала»¹.

Однако тяжело бремя героя (Киркегор дает ему имя Йоханнеса) – он пытается выбраться из лабиринта, но потерял нить и мечется, не находя пути к свету. Это эстетическое, а не этическое страдание. Это не муки совести, это постоянное беспокойное брожение души, неустойчивое состояние самосознания, углубленное страданием.

Йоханнес наблюдает за незнакомкой, пытается сблизиться с ней. Он увлечен Корделией, она волнует его воображение. И тут он решает найти ей жениха: порядочного юношу, симпатичного, умного, но неспособного удовлетворять ее духовные запросы. Жених будет волновать ее сердце, но не долго. И тогда появится сам Йоханнес, обладающий возвышенным обликом и овладеет ее душой, уже готовой к падению. И такой человек найден: Эдвард, сын коммерсанта, вполне подходящий, по мнению главного героя, молодой человек. Йоханнес и Эдвард знакомятся, заводят дружбу. Главный герой в качестве сопровождающего Эдварда попадает в дом Корделии. О своем чувстве он пишет так: «Считая себя довольно опытным по части эротических ощущений, я скажу все-таки, что никогда еще не испытывал на себе этого страха и трепета любви в такой степени, чтобы потерять всякое самообладание <...> Кто-нибудь скажет мне, что в таком случае я не бывал влюблен серьезно. Может быть»².

Герой Киркегора весьма рационален, даже слишком расчетлив, когда манипулирует своими чувствами и эмоциями Корделии. Он отступает в тень Эдварда, чтобы в нужный момент разница между ними сверкнула ярче. Он долго натягивает «лук Амура, чтобы вонзить стрелу поглубже». Но он еще не целится серьезно.

Киркегор пишет: «Да, я влюблен, но только не в обыкновенном смысле слова <...> Можно любить нескольких разом, так как в каждую будешь влюблен по-своему... Любить одну – слишком мало, любить всех – слишком поверхностно... а вот изучить себя самого, любить возможно большее число девушек и так, <...> чтобы каждая из них получила свою определенную долю – тогда как ты охватил бы своим могучим сознанием их всех – вот что значит наслаждаться... вот что значит – жить!»³.

Этот небольшой отрывок из текста философа наводит на мысль о «виртуозах вкуса», упомянутых Кантом. Возможно, кант предвосхитил оценку романтической самоиронии, когда писал о корыстном и бескорыстном интересе к прекрасному. Киркегор в этом отрывке предстает как субъект, совер-

¹ Киркегор С. Наслаждение и долг. – С. 52.

² Там же. – С. 101–102.

³ Там же. – С. 119.

шенно безжалостный к самому себе, демонстрируя суетность и упрямство эстетика, человека, подхлестываемого интересом, игрой в личине соблазнителя. У него уже нет ничего святого, ничего морально доброго, этическое и эстетическое начала нигде не перекрещиваются. До пропасти – один шаг. Обольститель даже пытается примерить себе то облик Фауста, то маску Мефистофеля. И в самом деле, мы словно предвосхитили события. Чуть ниже Йоханнес переходит к мысли о помолвке. Это наиболее подходящая форма для его любовной игры. Здесь он разводит этическое и эстетическое. Последуем за текстом: «Самое несносное в официальной помолвке – ее этическая подкладка. Этика, по-моему, одинаково скучна и в науке, и в жизни. Ну как же сравнить, в самом деле, этику с эстетикой. Под ясным небом эстетики все прекрасно, легко, грациозно и мимолетно, а стоит только вмешаться этике, и все мгновенно становится тяжеловесным, угловатым и бесконечно скучным. Я всегда питал ко всему этическому большое уважение и держался от него в самом почтительном расстоянии. Я эстетик, эротик, человек, постигший сущность великого искусства любить, верящий в любовь. Я утверждаю, что любовная история не может продолжаться больше полугода, и что всякие отношения должны быть прекращены, как только наслаждение исчерпано до дна»¹.

Вышеприведенная цитата, на наш взгляд, служит обоснованием того мнения, что Киркегор специально написал «Дневник обольстителя», чтобы оттолкнуть Регину Ольсен. Противопоставление наслаждения любовью морально добродушному – тот очевидный и вместе с тем редко описываемый факт, который свойствен романтизму и который, так или иначе, возникает вновь в декадентстве конца XIX – н. XX вв. Разведение этики и эстетики как двух противоположных форм мысли и чувств – начало того конца позитивности, который так или иначе возникает в переломные эпохи, будь то эллинизм, или проторенессанс, или вырождение титанизма, или неоромантизм, или постмодернизм. И если в эстетическом плане перечисленные явления культуры представлены высочайшими художественными достижениями, то в этическом плане они часто являют аморальное начало. Конфликт этико-эстетического не проходит бесследно и для искусства, не только для морали. Но почему-то иногда вытесненное на края действительно приносит эстетическое наслаждение. Это состояние и описывает Киркегор.

Йоханнес уверяет, что желает насладиться Корделией эстетически, а не реально. И он делает ей предложение. Но с каким чувством? Он считает, что из всех нелепых обычаев помолвка самый нелепый. Едва успев стать женихом, Йоханнес строит планы разрыва с Корделией, который приносит ему высшее наслаждение и позволит предварительно вкусить ее «девственную прелесть».

На страницах дневника Йоханнес признается в своей любви к Корделии, в искренних чувствах. С эстетической точки зрения он честен. Он сдер-

¹ Киркегор С. Наслаждение и долг. – С. 127–128.

живает свои чувства, давая возможность развиваться и возвыситься чувствам Корделии. Лукавый план себя оправдывает: Корделию начинает возмущать факт помолвки, сковывающий их душевную свободу. Каков же финал? Последний раз обратимся к тексту.

«Но теперь все кончено, и я не желаю более видеть ее. Раз девушка отдалась – она потеряла всю свою силу, она всего лишилась <...>. Не хочу никаких напоминаний о моих отношениях к ней; она уже потеряла свой аромат <...>. Я любил ее – да, но теперь она не может занимать меня больше»¹.

Воистину, эстетическому чувству не ужитья с нравственным долгом. Обольститель коварен и жесток. Вместе с тем думается, что Киркегор в этом произведении в высшей степени романтичен: он иронизирует не только над миром, но и над самим собой. Он безжалостен не только к жизни, но и в отношении к себе. Непостоянство эстетизма, мимолетность эротического чувства, минута упоения, после которой – падение в пропасть – все говорит о непостоянстве, динамичности и скоротечности духа философа.

Каков конечный удел Киркегора? Что его ждет в дальнейшем? Душевные страдания и символическая смерть. Смерть от истощения в одной из больниц Копенгагена.

1.2.4. Болезнь и смерть Киркегора

Эта тема глубоко исследована в статье В.В. Бибикина «Киркегор и Гоголь». Обратимся к основным ее положениям. Бибикин справедливо замечает, что очень многое сближает Киркегора и Гоголя в жизни, в творчестве, в смерти. Эти три составляющих бытия человека тесно переплетены у обоих «пророков». Мы сконцентрируем внимание на Киркегоре. Показательны следующие его слова: «я соединил трагическое с комическим: я шучу, люди смеются – я плачу»; «я двуликий Янус: одним лицом я смеюсь, другим плачу»².

Странен, необычен уход Киркегора из жизни. Он проповедовал христианство и видел, что люди рассыпаются, разлагаются, распадаются. Мир населен «людьми-куклами», совершающими адские жесты в разрозненном мире. Киркегор с горечью пишет: «Может быть, человеческий род так дегенерировал, что уже вообще не рождаются индивиды, способные вынести христианство?»³. И чтобы люди заметили всю безнравственность своего существования, Киркегор подставляет под удар самого себя. Он словно показывает свои слабые стороны, чтобы его били: «а если убьют меня до смерти – то уж обязательно заметят свое состояние, и это будет моя абсолютная победа»⁴. «Их состояние» есть состояние деградации...

¹ Киркегор С. Наслаждение и долг. – С. 222 – 223.

² Цит. по: Бибикин В.В. Кьеркегор и Гоголь // Мир Кьеркегора. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 83.

³ Там же. – С. 84.

⁴ Там же. – С. 85.

Как и Гоголь, Киркегор смеется не над другими, «не над человеком вообще», а над собой. Философ сгорает в горниле творчества, уходит из жизни. И вовсе не потому, что его дело научения людей христианству не удалось, хотя это и так. В. Бибихин убедительно показывает, что умер он от абсолютного непонимания со стороны. В его произведениях видели подспудный укор. Однако все они – одно большое послание Регине Ольсен, объяснение в любви. Он объяснял ей, что расстался с ней не от того, что разлюбил, наоборот. Киркегор говорил, что люди так мало его понимают, что «не понимают даже его жалобы на то, что они его не понимают». Он говорил, что нехристианин в его состоянии покончил бы с собой. Болезнь и смерть Киркегора – не самоубийство. Именно потому, что он – христианин. Он умер для того, чтобы люди наконец-то задумались о его проповеди. В. Бибихин приводит свидетельство из книги записей пациентов той больницы, в которой скончался Киркегор: «Он рассматривает свою болезнь как смертельную. Его смерть, говорит он, необходима для дела, на которое он растратил всю силу своей души. Борьба посредством его смерти сохранит свою силу и, верит он, принесет победу». Еще из Киркегора: «Моя задача – расчистить место, чтобы Бог на него сошел»¹. Нет, так не бушует мировой огонь. Так истает одинокая свеча. Киркегор остался непонятым современниками, «расшнурованными» людьми. Но, может быть, его услышат потомки.

Контрольные вопросы и задания

1. Как связаны жизнь и творчество Киркегора?
2. Каково отношение Киркегора к Сократу и романтикам?
3. В чем смысл иронии Киркегора?

1.3. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ ФРИДРИХА НИЦШЕ

1.3.1. Биографические сведения и комментарий к творчеству

Годы жизни Ницше – 1844–1900. Исходя из его автобиографии, мы знаем, что он родился «на поле битвы при Лютцене». Его предками по отцу были польские дворяне, мать – немкой. Его воспитывала «достопочтенная» Шульпфорта, взрастившая Фихте, Шлегеля, Ранке и др. Учился он в Бонне, позднее – в Лейпциге, где основал филологический кружок. Зимой 1869 г. Базельский университет предложил ему чин профессора, хотя он еще не был доктором. Вскоре после этого Лейпцигский университет присудил ему степень доктора без защиты диссертации, что считалось весьма почетным. В Базеле он познакомился с Рихардом Вагнером и между ними возникла искренняя дружба.

С 1876 г. к Ницше подступила душевная болезнь. Все началось с головной боли и рвоты. Иногда ему становилось лучше, но в целом болезнь не прекращалась.

¹ Цит. по: Бибихин В.В. Къеркегор и Гоголь. – С. 89.

На творчество Ницше повлияли Вагнер и Шопенгауэр. О себе философ писал: «Я принадлежу к тем читателям Шопенгауэра, которые, прочитав первую его страницу, вполне уверены, что прочитают все страницы и вслушаются в каждое сказанное им слово... Я понял его, как если бы он писал для меня»¹. К. Свасьян пишет, что от Шопенгауэра Ницше усвоил, прежде всего, «вкус к маргинальности, исключительности, уникальности». Что же касается любви Ницше к музыке Вагнера, то здесь эти три качества «предстали воочию»².

Сам Ницше был одаренным музыкантом, композитором. Об одной композиции благосклонно отозвался Ф. Лист. Были и гениальные импровизации. Так что «Рождение трагедии из духа музыки» – раннее произведение Ницше (1872) – было написано со знанием дела в прямом смысле.

В 1879 г. Ницше вынужден уйти из университета по состоянию здоровья. В начале 80-х г.г. он пытается восстановиться в качестве профессора, но университет отказывает. Свасьян вслед за самим Ницше полагает, что здесь сыграла роль книга «Рождение трагедии». Свасьян приводит цитату из Ницше: «Когда я жил у них, я жил над ними. Поэтому и невзлюбили они меня»³. В «Рождении трагедии» открывается новый взгляд на мир, на новое понимание древнегреческой культуры, и с другой стороны, раскрытие новых, злободневных тем с точки зрения философии Ницше. Свасьян писал, что сама Греция выростала в гигантский предлог... к философии Фридриха Ницше.

Покажем словесный портрет Ницше глазами его друзей: «У него была привычка тихо говорить, осторожная, задумчивая походка, спокойные черты лица и обращенные внутрь, глядящие вглубь, точно вдаль, глаза. Его легко было не заметить, так как мало было выдающегося в его внешнем облике. В обычной жизни он отличался большой вежливостью, почти женской мягкостью, постоянной ровностью характера. Ему нравились изысканные манеры в общении, и при первой встрече он поражал своей несколько деланной церемонностью»⁴.

1.3.2. «Рождение трагедии из духа музыки»

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ. Ницше ставит основной вопрос книги так: какую роль играет в культуре греков трагический миф? Можно ли посмотреть на него, как на высшую точку развития греческого интеллекта, а на сократическую мораль и оптимизм эллинизма, как на символ упадка греческой культуры? Вот она – проблема: «эллинство и пессимизм», как о том говорит заголовок книги.

¹ Цит. по: Свасьян К.А. Фридрих Ницше: мученик познания // Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т. – М.: Мысль, 1996. – Т. 1. – С. 8.

² Там же. – С. 9.

³ Там же. – С. 11.

⁴ Там же. – С. 19.

Ницше интересуется происхождение трагедии у древних греков. Где ее корни? Может быть, «стремление к безобразному» не являлось симптомом «вырождения» и «падения»? Слияние образа бога и козла в Сатире – это, возможно, свидетельство возрождения, или «невроза здоровья», рассуждает Ницше. Он задается вопросом: «А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали *волей к трагическому* и были пессимистами? <...> И что, если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена их распада и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее?»¹.

Основной мотив книги – превознесение эстетического мотива над моральным, в том числе над моралью христианства. Ницше так и пишет: «существование мира может быть *оправдано* только как эстетический феномен»². Христианство выталкивает красоту и искусство в область лжи, проклиная и осуждая его. В этом проглядывает отвращение христианства к жизни, ибо она покоится на «иллюзии», на «искусстве». Философ предлагает «*антихристианскую*» теорию жизни и называет ее «*дионисической*». Думается, что эстетика безобразного, маргинального, подавленного, нашедшая яркое воплощение в позднем Ренессансе, в частности, у Босха находит свое продолжение и развитие в текстах Ницше.

АПОЛЛОН И ДИОНИС. Ницше выделяет два начала в древней эллинской культуре: аполлоновское и дионисийское. Они существовали в греческом искусстве бок о бок, то дополняя друг друга, то вступая в конфликт, пока, наконец, не слились в органическое целое в аттической трагедии. Аполлон – светлый бог сновидений, Дионис – мрачное божество опьянения и оргазма. Праздники Диониса имели значение искупления грехов и просветления; идея крушения ясного, светлого мира превращалась в художественный принцип. В дионисийской оргии страдания вызывают радость, а восторг – мучительные стоны.

В Элладе, где царствовал культ солнечного Аполлона, внезапно возникает дионисийский миф. Древний грек с изумлением взирает на образ Диониса: он вдруг стал понимать, что дионисийский принцип не чужд его мировоззрению – он живет, копошится, дышит, лишь слегка прикрытый тонким покрывалом Майи, оболочкой аполлоновского сна.

Ницше был убежден, что греки осознавали все тяготы и ужасы жизни. Это нашло отражение в их мифах: судьба Прометея, Эдипа, образ богини Мойры и т. д. – все показывало трагическую изнанку жизни. Чтобы не видеть ее, чтобы не бояться, радоваться, грекам понадобились образы боговолимпийцев, погружаясь в которые древний человек словно тонул в аполлоновском сне. Но так не могло продолжаться вечно.

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – С. 52.

² Там же. – С. 52.

Философ приводит в пример миф о царе Мидасе, изловившем мудрого Селена и задавшем ему вопрос: что является наилучшим для человека? И царь получил ответ: «не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя – скоро умереть»¹. Остается напомнить, что Селен – божество дионисийского круга. С этой страшной мудростью открывается аполлонийскому греку мир хтонического, загробного, мир дионисийских переживаний. Ясный, гармоничный аполлонийский сон – лишь символ мучительных дионисийских переживаний, которые представляют собой внутреннюю сторону жизни и требуют внешней аполлонийской оболочки для поддержания гармоничного состояния человеческой души.

Аполлон и Дионис были равно необходимы для эллинов. Античный лирик сначала предстает дионисийским художником, слитым со скорбью Первоединого. Образ Первоединого возникает сначала как музыка, лишенная «образов и понятий». Затем в аполлонийском сновидении она предстает символом, «видом» изначальной скорби. Музыка становится «сонной грезой», соединяющей «изначальную скорбь» (Дионис) и «изначальную радость иллюзии» (Аполлон). Поэт, зачарованный Дионисом, начинает создавать лирические стихи из духа музыки, в своем высшем проявлении перерастающие в трагедию.

Лирика – подражательное воспроизведение музыки в символах, в словах. В них музыка является как воля. Ницше особо подчеркивает, что музыка *не есть* воля, а лишь *является* как она. Сама воля неэстетична. Да, сам поэт, так же как и природа, – это «вечная воля», «вожделение», «стремление». Но он, поэт, творит искусство при помощи аполлонийских символов, поэтому поэт пребывает в гармоничном и спокойном царстве аполлонийских сновидений. Ницше пишет: «Вот в чем феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем как сам он <...> является чистым, неомраченным оком Солнца»².

Философ подчеркивает, что для своего существования музыка не нуждается в поэзии, она независима, автономна. Более того, как бы мы не пытались приблизиться к музыкальной эмоции в слове, во всей полноте сущность музыки вербально непередаваема. Словесный символ – лишь подобие иррациональной чувственности Первоединого, сокрытой в музыке.

РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ. Как же возникает греческая трагедия? Из первоначального хора сатиров. Трагедия не копировала действительность – она основана на вымысле, вместе с тем трагический мир также вероятен и реален для древнего грека, как и мир олимпийский. Как здесь не вспомнить слова А. Лосева о том, что эллины полностью верили в реальность происходящего в мифе!

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – С. 66.

² Там же. – С. 78.

Ницше делает следующее утверждение: «Сатир, измышленное природное существо, стоит в таком же культурном отношении к человеку, в каком дионисическая музыка стоит к цивилизации»¹. Каково же это отношение? И здесь Ницше цитирует Вагнера: цивилизация «теряет свое значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом».

Греческая цивилизация меркла перед трагическим хором, объединяющим людей и возвращающим их в стихию природы. Хор сатиров приносил «метафизическое утешение», приводящее в ясное и радостное состояние духа. Философ показал, что хор сатиров, вымышленных природных существ, скрыто пребывает в любой цивилизации, это, пользуясь термином К.Г. Юнга, некий архетип, остающийся неизменным в ходе истории.

Дионисийский трагизм так относится к спокойствию и радости жизни, как мир вещей к миру явлений, полагает Ницше. Человек древней Эллады обращается к существенному аспекту бытия, он чувствует себя заколдованным в сатира. И здесь очень важна та особенность ранней трагедии, что в ней не было четкого деления на исполнителей и зрителей – все чувствовали себя служителями бога Диониса, все перевоплощались в вакхов, все участвовали в хоре.

Исследователи полагают, что ранним героем античной трагедии был именно и только Дионис – других героев у нее не было. В продолжение этой мысли Ницше утверждает, что и все последующие герои трагедии – Эдип, Прометей – не перестают быть Дионисом, это лишь его «маски»². Он относится к ним как платоновская идея – к идолам. Дионис разрывается на части, на стихии, на элементы. Это трагично. Но Деметра собирает его вновь по кусочкам – это радостно. Из улыбки Диониса возникли боги, из слез – люди.

Почему же погибла дионисийская трагедия? Потому, что у нее появился новый зритель, который не понимал трагедии и поэтому не уважал ее. Имя этому зрителю – Сократ. Ницше называет его «новорожденным демоном», с которым дилемма «аполлонийское – дионисийское» уходит, и возникает противопоставление дионисийского и сократического начал, через которое и умирает трагедия Эллады.

Есть еще одно имя, с которым Ницше связывал падение древнегреческой трагедии. Это имя трагика Еврипида. Вместо аполлонийских образов у него – «холодные мысли», вместо дионисийского восторга – «пламенные аффекты». Фактически, он не обращался ни к одному из этих начал. Единственным мерилom прекрасного становится разум, поддельвающий иллюзию под реальность. «Дерзкая рассудочность» – основной принцип его трагедии. Зритель задумывается над фабулой и пытается интеллектуально объяснить себе сюжет и поведение действующих лиц. В таком душевном состоянии он

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – С. 82.

² Там же. – С. 93.

не может пережить «сострадание и страх»¹. А ведь именно они необходимы для переживания трагического действия – вспомним Аристотеля!

Между тем Еврипид, согласно Ницше, не смог воспринять позитивно трагедию Софокла и Эсхила, поскольку она была иррациональна. Ницше пишет о Еврипиде, что он производит впечатление одного трезвого среди всех, кто были поголовно пьяны. Раз Софокл и Эсхил творят бессознательно, значит, полагал Еврипид, они творят неправильно. Платон тоже был ироничен по отношению к поэтам; они способны создавать произведения только тогда, когда их покинет рассудок. Как Платон, так и Еврипид исходили из того, что «все должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным», аналогично высказыванию Сократа: «все должно быть сознательным, чтобы быть добрым»². «Старая трагедия» погибла под ударами «эстетического сократизма» (Ницше), направленными против дионисизма.

ТРАГЕДИЯ И СОКРАТ. Сократ и Еврипид много общались, молва даже приписывает Сократу посещение пьес Еврипида. Это притом, что Сократ не любил трагедию и обычно не посещал ее. Ницше также приводит анекдот, согласно которому дельфийский оракул назвал Сократа мудрейшим из людей, одновременно сказав, что вторая награда на состязании в мудрости должна принадлежать Еврипиду.

В чем же сократическая мудрость? В том, что он знает одно: что он ничего не знает. Разговаривая на улицах и площадях с видными людьми своего времени, Сократ убеждался в том, что они не осознают своего призвания, действуют «инстинктивно». Искусство, политика, нравственность – все для него лишено разумного основания; из этого он делает вывод о «внутренней извращенности и негодности всего сущего». Ницше задается вопросом: «Кто этот человек, дерзающий в одиночку отрицать греческую сущность, которая в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия, Перикла, Пифии и Диониса неизменно вызывает в нас чувства изумления и преклонения <...>? Какая демоническая сила могла осмелиться выплеснуть на землю этот волшебный напиток? Кто этот полубог <...>?» И мы вслед за Ницше переходим к явлению «демона Сократа».

У нормальных людей инстинкт является источником творчества, вдохновения, созерцания. Разум же критикует и отбирает все ценное. В «ненормальном» уме Сократа все было наоборот: чудовищная разумность создавала, иррациональное начало критиковало созданное. Сократ обладал гипертрофированной рациональностью, как мистик иногда обладает сверхразвитой инстинктивной мудростью. Ницше называет Сократа «не-мистиком», его мышление – «логическим сократизмом», превозмогшим самого Сократа, превратившим его в свою «тень». Эта божественность Сократа, его супрара-

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – С. 104.

² Там же. – С. 106.

ционализм и привели его к гибели, такой же спокойной, разумной и холодной, как и его логика. Сократ стал идеалом для благородного юношества. И перед ним первым «пал ниц» «типичный эллинский юноша – Платон со всей пламенной преданностью своей мечтательной души»¹.

Итак, Сократу было чуждо трагическое искусство, он был неспособен воспринимать его сущность. Он находил трагедию скорее приятной, чем полезной, и требовал от своих учеников воздерживаться от этого искусства. «И это с таким успехом, – пишет Ницше, – что молодой трагический поэт Платон первым делом сжег свои творения, чтобы иметь возможность стать учеником Сократа».

Сократизм, по мнению Ницше, гонит из трагедии музыку, разрушая тем самым существо трагедии, уничтожая хор. Оптимизм сократических силлогизмов рушит систему символов, грезу «дионисического опьянения». Иногда Сократу во сне являлся демон, говорящий: «Сократ, займись музыкой». Но он прислушался к этому голосу только в тюрьме перед казнью, сочинив несколько стихотворений. Ницше спрашивает: наверное, Сократу следовало задаться вопросом: «Быть может, существует область мудрости, из которой логик изгнан? Быть может, искусство – даже необходимый коррелят и дополнение науки?».

Греки были надменны; они объявили «все чужое варварским». Но на каком основании этот небольшой народ «при всей кратковременности своего исторического блеска» претендовал на место гения «в толпе»?

Сократ – один из кормчих древнегреческой культуры, и является он таковым как теоретический человек. Он оптимистичен, он находит удовлетворение «в наличной данности», не замечая пессимизм. Для него целью является не сама истина, а ее поиск. Сократ полагал, что познанию доступны все тайны мира, и оно может не только понять их, но и исправить мир. Таким образом, познание – универсальное средство исцеления, а заблуждение – величайший порок.

Однако Ницше показывает, что окружность границы науки имеет бесконечное множество точек. Трудно предугадать, по какому пути пойдет развитие знания. В конце нас может поджидать логический круг. Иногда Ницше с ужасом замечает, что логика у своих границ «свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост», тогда возникает «трагическое познание, которое, чтобы быть вообще выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства»².

Таким образом, за ясной, логической рассудительностью науки проглядывает безобразное, темное, мужеженское лицо сатира, полубога, своим мифологическим образом жизни символизирующего музыку. Итак, приведет

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – С. 109.

² Там же. – С. 116.

ли вышеупомянутая ограниченность науки к новому феномену: *отдастся ли музыке Сократ?*

ДИОНИС И АПОЛЛОН. Ницше формулирует новый вопрос: какое эстетическое воздействие осуществят дионисийское и аполлонийское начала, взятые вместе? Как дионисийская музыка взаимодействует с аполлонийским образом и понятием? Ницше приводит длинную цитату из Шопенгауэра¹, из которой следует, что музыка как образ воли относится к миру «отдельных вещей», как сущность к явлению. Если понятие, по Шопенгауэру, лишь внешняя форма вещей, их абстрактное обозначение, то музыка предшествует всякой форме, это «ядро, или сердце, вещей» (Шопенгауэр). Итак, музыка – это универсалии (общие категории – *С.С.*) до вещей, понятия – универсалии после вещей, действительность – универсалии в вещах.

Ницше вслед за Шопенгауэром трактует музыку как язык воли. Без музыки трагедия невозможна, ибо музыка открывает сокровенную сущность мира и не является копией копий, идолом идола (как говорил об искусстве Сократ – *С.С.*). Это «непосредственный образ самой воли», а не образ вещей – образов воли. Поэтому для физического мира музыка – «вещь в себе». Когда же берется в рассмотрение синтез аполлонийского и дионисийского, то важно иметь в виду, что музыка придает аполлонийским образам возвышенную значимость, превращает их в символы. Коренная дионисийская мудрость находит высшее воплощение в трагедии, ибо именно эта последняя имеет возвышенный смысл и глубоко символическое значение. Если искусство понимать как мир иллюзии и красоты, то из него трагедии не выведешь. «Лишь исходя из духа музыки, – продолжает Ницше, – мы понимаем радость об уничтожении индивида». Музыка необходима для трагедии, и без музыки трагедия умирает.

Аполлонийское искусство – светлое, радостное, дающее образ счастья. В нем красота побеждает страдание. Дионисийская музыка тоже показывает радость, но «не в явлениях, а за явлениями», – утверждает Ницше.

Итак, древнегреческая трагедия была разрушена стремлением к научному познанию мира, основы которого заложил Сократ. Поэтому Ницше пишет о возможности противопоставления теоретического и трагического миропонимания. Когда познание достигнет своих границ, «вновь разразится трагедия, символом которой будет *«отдавшийся музыке Сократ»*². Дух науки уничтожил миф, и поэзия лишилась своей родной почвы. Философ последовательно демонстрирует вырождение трагедии в немзыкальном стихосложении Еврипида. Он говорит, что, когда гений музыки бежал из трагедии, трагедия оказалась мертва.

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – С. 118 – 119.

² Там же. – С. 123.

Теоретическая веселость сократического человека предполагает следующие черты:

1. «Она борется с дионисическим искусством».
2. «Она стремится разложить миф».
3. Она ставит на место глубокого переживания упорядоченность явлений.
4. «Она верит в жизнь, руководимую наукой» и в то, что мир можно исправить посредством знания.

ТРАГЕДИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ. Труды Канта и Шопенгауэра были поставлены под сомнение сократический оптимизм. Скептицизм Канта и пессимизм Шопенгауэра положили начало новой эпохи – трагической. Главный ее признак – тот, что на место науки как высшей цели продвинулась мудрость. Новое поколение, гордое, героическое, смелое, откажется от флера оптимизма и захочет другого искусства – искусства трагедии, как только мир осознает, что наука стала нелогичной. Итак, сейчас, согласно Ницше, идет *«процесс постепенного пробуждения дионисического духа»*¹. И прежде всего в немецкой музыке. Это творчество И. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера. Ее не понять теоретикам прекрасного. Ницше пишет: «пусть лжецы и лицемеры поостерегутся немецкой музыки; ибо <...> именно она есть тот единственный непорочный, чистый и очистительный дух огня, из которого и в который, как в учении Гераклита Эфесского, движутся все вещи»². Вся культура в свое время предстанет перед судом Диониса. Величие немецкой философии и ее единство с гениальной германской музыкой есть знак возрождения современной немецкой культуры, которое должно черпать свои инициативы из сокровищниц древней Эллады. Сейчас имеет место «возрождение трагедии», и надо знать ее истоки и ее стремления.

Когда «дионисийские чары» коснутся александрийской культуры, то все старое будет уничтожено вихрем упования, и на месте аполлонийских ценностей возникнет дионисийский дифирамб, великий восторг трагедии. В это призывает верить Ницше. Он пишет: «Время сократического человека миновало <...>. Имейте мужество стать теперь трагическими людьми, ибо вас ждет искупление <...>. Готовьтесь к жестокому бою, но верьте в чудеса вашего Бога»³.

Контрольные вопросы и задания

1. Как Ницше объясняет происхождение трагедии в древнем мире?
2. Какова роль Сократа и Еврипида в истории древнегреческого искусства?
3. Как связаны трагедия и современность, согласно Ницше?

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – Т. 1. – С. 135.

² Там же. – С. 135.

³ Там же. – С. 139.

Раздел II

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ СИМВОЛИЗМА

РУБЕЖА XIX – XX ВВ.

2.1. ЭСТЕТИКА ФРАНЦУЗСКИХ СИМВОЛИСТОВ

В данном параграфе мы не ставим перед собой задачи осветить искусство всех времен и народов – это тема, достойная специального исследования. Мы ограничимся лишь изучением художественной деятельности французских символистов рубежа XIX–XX вв. и конкретно поэзии как словесного творчества. Мы лишь немного коснемся музыки, поскольку поэты сближали свое искусство с музыкальным, что в принципе характерно для символизма, причем не только поэтического, но и изобразительного (в этом смысле известны, например, опыты М. Чюрлениса). Так определив и ограничив предмет исследования, приступим к делу.

*Я протянул канаты
между колокольнями,
гирлянды между окнами,
цепи между звездами –
и я танцую.*

А. Рембо

В 1892 г. Макс Нордау писал: «Великий поэт символистов, их первообраз, вызывающий удивление и подражание, давший им, по их собственному признанию, сильнейший импульс, – Поль Верлен. Ни в одном человеке не находим мы такого полного сочетания физических и психических признаков вырождения, как в нем; я не знаю ни одного писателя, на котором можно было бы проследить так отчетливо, черта за чертою, клиническую картину вырождения: вся его наружность, его жизнь, его образ мыслей, мир его представлений, способ выражения – все подходит под эту картину»¹. В это время Верлену было сорок восемь лет. Он уже дважды был осужден – за выстрел в Рембо и за избиение матери; впереди было избрание «королем поэтов» (1894). Постоянное пьянство и метания между Богом и дьяволом подрывали творческий импульс поэта. И хотя во Франции его объявили вождем декадентства, сам он лишь саркастически шутил по этому поводу... Анатоль Франс назвал его самым безумным, но, уж конечно, и самым вдохновенным, и самым подлинным из современных поэтов. Сам Верлен так описывал невозможность описать свое творчество:

¹ Нордау М. Вырождение. – М.: Республика, 1995. – С. 91.

*<...> ложусь я спать, и наподобье бога,
Сплю, и во сне опять поэзией живу,
И создаю во сне не то, что наяву, –
Слагаю мудрые, глубокие творенья,
Где нет фальшивых нот, где дышит вдохновенье,
Стихи, сулящие открыть мне славы храм,
Стихи, что не могу я вспомнить по утрам.
(«Городские виды», 1895)*

Теоретическая проза Верлена, к сожалению, в России не переведена. Но даже те описания творчества, которые он выразил в стихах, говорят о многом. Имеет смысл обратиться к французскому символизму, чтобы описать процесс его зарождения и расцвета и сравнить с русским символизмом, столь богатым на теоретические идеи. Это исследование покажет нам роль символа в искусстве, его возможные и действительные импульсы и воплощения.

Символисты объявили своим предшественником Бодлера, своим идейным вдохновителем – Верлена. Касательно Бодлера источники свидетельствуют, что он черпал поэтическое вдохновение из лирики Э. По, которого переводил на французский. Да, действительно, По можно отнести к предтечам символизма, если последний понимать как иносказательный намек на тайную идею, явленную в образе. Вообще лирика По, как и его проза, достаточно мрачновата. Например, в стихотворении «Червь-победитель» (1843), где описывается театральное действие, есть строки:

*Но что за образ, весь кровавый,
Меж мимами ползет?
За сцену тянутся суставы,
Он движется вперед,
Все дальше, дальше, пожирая
Играющих, и вот
Театр рыдает, созерцая
В крови ужасный рот <...>.
И ангелы, бледны и прямы,
Кричат, плащ скинув свой,
Что «Человек» – название драмы,
Что «Червь» – ее герой!*

Подобную эстетику ужасного можно найти и у Верлена, например, в стихотворении «Пьеро»:

*<...> рта темная прореха
Злоещих панихид подхватывает эхо,
А белый балахон – как саван гробовой.
(1868)*

И эти же мотивы весьма схожи с лирикой безобразного у Ш. Бодлера:

*Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудью вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.*
(«Падаль», 1843)

Примеры можно было бы множить. Но здесь необходимо сделать оговорку, что коль скоро речь идет о выдающихся поэтах, то у них не все однозначно: есть и жизнеутверждающие мотивы, в любовной лирике того же По:

*Ты так чиста, так мил твой взор,
Краса так богоравна,
Что не хвалить тебя – позор,
А не любить – давно.*
(«Ф – с С. О – д.», 1835)

То же самое можно найти и у Бодлера: его творчество весьма неоднозначно. Порой в одном стихотворении встречаются и описание мерзости разложения, и гимн вечной красоте. У А. Рембо возвышенный символизм соседствует с самым отвратительным натурализмом:

*Когда ребенка лоб горит от вихрей красных
И к стае смутных грез взор обращен с мольбой,
Приходят две сестры, две женичины прекрасных,
Приходят в комнату, окутанную мглой <...>.*
*Он видит, как дрожат их черные ресницы
И как, потрескивая в сумрачной тиши,
От нежных пальцев их, в которых ток струится,
Под царственным ногтем покорно гибнут вши.*
(«Искательницы вшей», 1871)

Думается, эстетика ужасного и безобразного и позволяет охарактеризовать французский символизм как декадентство.

В том же 1871 г. Рембо написал сонет, сделавший его столь популярным в кругу поэтов-символистов, и не только во Франции, но и у нас, в России. Содержание сонета «Гласные» в чем-то совпадает со словами Рембо, взятыми нами эпиграфом к этому разделу: некоторые исследователи полагают, что сонет был написан под влиянием стихотворения Бодлера «Соответствия» и основан на идее совпадения цветов, запахов и звуков:

*А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый,
О – синий... Гласные, рождений ваших даты
Еще открою я... А – черный и мохнатый
Корсет жужжащих мух над грудью зловонной <...>.*

Эта трактовка смысла сонета является наиболее распространенной, хотя известны слова друга Рембо Верлена по этому поводу: «Я-то знал Рембо и понимаю, что ему было в высшей степени наплевать, красного или зеленого цвета А. Он его видел таким, и только в этом все дело»¹. Исследователь творчества Рембо Н.И. Балашов не находит в стихотворении ничего, кроме субъективного потока ощущений, и полагает, что сонет, поднятый в свое время на знамени символизма, как раз весьма от него далек в том смысле, что говорит о субъективных ощущениях, а не об объективных соответствиях. Он пишет: «После сопоставления различных взглядов разумнее всего прийти к выводу, что «сила» сонета как раз в субъективной, т. е. с точки зрения символических соответствий *ложной* проекции идеи, которая именно в виду ее прямой непередаваемости воспринимается как истинно символическая и, следовательно, символистская (курсив наш – С.С.). Получается, что лучший хрестоматийный пример символистского стихотворения – это бессознательная мистификация. Символы здесь не имеют бесконечно глубокого содержания, а если говорить точно, то не имеют никакого символического содержания. Итак, Рембо, повсеместно прославляемый за символику сонета «Гласные», не был в нем символистом»². Добавим к этому, что, согласно Н.И. Балашову, одним из главных символистских произведений Рембо были «Озарения» (1872–1873). Эпиграф к этому разделу взят из «Озарений»³.

На самом же деле сонет «Гласные» можно полностью признать если не символистским, то декадентским, в соответствии с тем, что пишет о французской поэзии XIX в. В. И. Иванов, и о чем мы будем говорить особо.

Мы остановим внимание на творчестве одного из французских поэтов, Ш. Бодлера, который, скорее, был предтечей символизма, но в его творчестве гениально предвосхищены основные идеи и замыслы этого движения.

Все тот же Н. И. Балашов излагает свое особое мнение о знаменитых «Соответствиях» Бодлера. Этот сонет, пишет Балашов, «полсотни лет воспринимался как скрижаль символического изображения трансцендентального в поэзии; следующие полсотни – как ключ метафизически-ассоциативной образности; а к началу третьих полсотни лет – рискует быть интерпретированным как мост между западным мышлением и мудростью Востока»⁴. Балашов отмечает, что для этих «эпохальных» истолкований существенны лишь первые восемь строк «Соответствий», не удосужившись даже указать, что стихотворение состоит из двух смысловых частей.

Стихотворение «Соответствия» входит в знаменитую книгу Бодлера «Цветы зла». У книги была непростая судьба. При жизни поэта она выдержала

¹ Цит. по: Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982. – С. 392.

² Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи... – С. 259 – 260.

³ Энциклопедия символизма / Кассу Ж., Брюнель П. и др. – М.: Республика, 1998. – С. 275.

⁴ Балашов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – С. 241.

ла два издания: в 1857 и в 1861 г. Третье издание состоялось сразу после его смерти – в 1868 г. После первого издания началась травля поэта: вероломные ценители искусства от политики завязали судебный процесс, в котором обвинили Бодлера в искажении действительной жизни Франции тех лет. Этот процесс имел место сразу после процесса над романом Г. Флобера «Госпожа Бовари». Но если суд оправдал Флобера, то Бодлеру не повезло. Его приговорили к изъятию шести стихотворений. Бодлер был вынужден продавать книгу с пустыми страницами на месте купюр. Бодлера осудили за реализм, хотя сам поэт отождествлял это понятие с «натурализмом» и считал себя романтиком. Следует отметить, что после процесса он получил восторженное дружеское письмо Виктора Гюго.

Само название книги – «Цветы зла» – парадоксально. Поэт описывает жизнь в ту пору, когда даже цветы прорастают злом. Цветенье зла – вот смысл шести стихотворных циклов, входящих в книгу: «Сплин и идеал», «Парижские картины», «Вино», «Цветы зла», «Мятеж», «Смерть». Книга, кроме прекрасных поэтических форм и изысканной любовной лирики, содержит глубокие философские идеи. Мы остановимся на некоторых стихотворениях, особенно философичных по духу.

Одно из первых стихотворений сборника – «Альбатрос». Надо сказать, что все философские стихи Бодлера можно воспринимать состоящими из двух частей, где первая часть – внешнее образное обрамление, а вторая – глубокий идейный смысл. За счет этого двухступенчатого повествования достигается глубокий символический эффект, основанный на принципе иносказания:

*Временами хандра заедает матросов,
И они ради праздной забавы тогда
Ловят птиц Океана, больших альбатросов,
Провожающих в бурной дороге суда.*

*Грубо кинут на палубу, жертва насилья,
Опозоренный царь высоты голубой,
Опустив исполинские белые крылья,
Он, как весла, их тяжело влачит за собой <...>.*

Этому нарушению царственной гармонии природы Бодлер ставит в соответствие судьбу поэта, словно предсказывая свой собственный удел:

*Так, поэт, ты паришь над грозой, в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.*

(1859)

Аналогия между потерянной свободой истерзанной птицы и тяжелой участью поэта очевидна. Но вот перед нами еще одно произведение, отношение к которому других поэтов и историков искусства так иронично описал Н.И. Балашов. Мы имеем в виду сонет «Соответствия». Нам бы хотелось остановиться на комментарии этого стихотворения русским поэтом-символистом Вячеславом Ивановым. По его мнению, стихотворение было предназначено для сообщения эзотерического учения. Иванов называет сонет «краеугольным камнем здания новой школы символистов». В чем его суть? Первая часть написана в символично-реалистической (т. е. в подлинно символистской) манере, она рассматривает символ как «истину, долженствующую быть открытой, как весть, извне приходящую»¹:

*Природа – некий храм, где от живых колонн
Отрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.*
(1857)

С этим стихотворным произведением перекликаются слова Вячеслава Иванова: «Я привык бродить в “лесу символов”, и символизм в слове мне понятен не менее, чем в поцелуе любви».

Однако у стихотворения есть вторая часть, пользуясь терминами Иванова, не реалистическая, а идеалистическая, т. е. субъективистская, а не объективистская. В ней Бодлер использует символы как «лишь средство выражения», как знаки психологических переживаний, как субъективные образы. Бодлер пишет:

*Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир
безбрежен <...>.*

Фактически, само это стихотворение – символ жизни и творчества символистов: одни из них – русские поэты (В. Иванов, А. Белый, А. Блок) – пошли по пути объективного творчества, другие – немецкие и французские мастера слова (С. Георге, Р. М. Рильке, А. Рембо), декаденты – по субъективному пути. Хотя этот раскол можно обнаружить и в русской поэзии. По справедливому мнению В.И. Иванова, внутреннее противоречие, которое, как нам думается, символизировано сонетом Бодлера, и привело в 10-е гг. XX в. символизм к гибели.

¹ Иванов В. И. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 1–4. – Брюссель, 1971–1979. – Т. 2. – С. 665.

Имеет смысл сравнить «Соответствия» с сонетом «Красота» (1857). Этот, последний, не символичен, но метафоричен. Образы, используемые поэтом, лежат словно на поверхности, соотносясь не с внутренними переживаниями и не с интеллектуальными идеями, но с явлениями внешнего мира. От стихотворения веет эмоциональным холодом, словно приближается Каменный гость, предвестник смерти:

*Как лебедь, я бела, и холодна, как снег <...>;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек <...>.
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в глазах моих бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах.*

Эта же игра ощущений, но более эмоционально насыщенная, выплескивается на читателя стихотворения «Гимн красоте». Поэт задумывается над природой красоты – божественна она или демонична? Что символизирует собой красота: небесные мечты или ужасы ада? Где ее истоки? Размышлять над этим вопросом побуждает внутренняя природа красоты:

И все в тебе – восторг, и все в тебе преступно!

Но, может быть, тот релятивизм, о котором писал В.И. Иванов, побуждает Бодлера воскликнуть:

*Ты Бог или сатана? Ты Ангел или Сирена?
Не все ли равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлешь благовония, и звуки, и цвета!*
(1860)

И все-таки в этом небольшом произведении уже чувствуется переживаемое поэтом ощущение, что бесконечность, которую открывает перед творцом искусство, по его словам, «может оказаться не небом, сулящим покой, а бездной, куда поэта затягивает головокружение»¹.

Как мы уже говорили, многие стихотворения философского цикла Бодлера «Сплин и идеал» можно легко разделить на две части, между которыми парадоксальным образом идет смысловая перекличка. Если рассматривать стихотворение в целом, можно сказать, что одна часть символизирует другую. Это в полной мере относится и к стихотворению «Падаль» (1843). Первая часть стиха насыщена описаниями разлагающейся мерзкой туши. Описание распада трупа животного может вызвать отвращение своим натурализмом (или реализмом, в котором обвиняли Бодлера). Однако в стихотворении есть вторая часть, которая во многом перекликается с «Гимном красоте». Это

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. – С. 324.

тоже гимн, только не абстрактной, всеобщей красоте как далекому и холодному идеалу, но красоте чувственной, близкой, красоте любимой женщины.

Да, земная красота преходяща, мимолетна, когда-нибудь она станет такой же мерзкой, как туша дохлой лошади, физически она погибнет, сгниет, истлеет... Но память влюбленного поэта сохранит навеки ее благородный облик в своих творениях.

В феврале 1860 г. Бодлер впервые слушает музыку Р. Вагнера. На следующий год он напишет и опубликует большое эссе под названием «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже». Смысл этого эссе, как его формулирует Ф. Лаку-Лабарт, в том, что «музыка бесконечно превосходит возможности письма. Могущество музыки безгранично»¹. Цель эссе Бодлера – «отвести угрозу» (Лаку-Лабарт) от своего искусства – поэзии, угрозу превосходства со стороны музыки.

Бодлер не был готов ни к восприятию музыки, ни к усвоению теоретической прозы Вагнера. Он не имел глубокого представления и о немецкой философии: Гегелем он не увлекался, А. Шопенгауэра совсем не знал. Лаку-Лабарт отводит именно Вагнеру роль знакомства французов с германской метафизикой, повлиявшей на произведения музыканта. Бодлер был первым из поэтов, кто испытал глубокий «шок» (Лаку-Лабарт) от немецкого романтизма. Музыка Вагнера словно вытесняла поэзию со сцены изящных искусств. Под вопрос ставилась сама концепция литературы. Более того, оказалось, что музыка претендует на воссоединение «всех частных искусств» (Лаку-Лабарт), пытается быть их завершением и синтезом. Музыкальный язык наднационален, он смог бы, по мнению Вагнера, способствовать более легкому культурному общению европейских народов. Музыку он называет «высшим языком»². Такая коммуникабельность раньше была преимуществом только живописи. В отличие от последней, музыка *действует*, обладает силовой мощью, она способна перевести интеллектуальную идею, зависящую от языка, в область чувств, напрямую от языка не зависящих, которые и выражает в своих «фигурах». Переводя мысли в чувства, она делает их субъективными, но чем субъективнее чувства, тем более они близки другим людям, находят отклик в их душах. Лаку-Лабарт писал, что чем более музыка выражает или означает чисто субъективное, чистую сокровенность собственной интуиции, тем более она в состоянии высказать всеобщее, «чисто человеческое», что невозможно для литературы или, более общим образом, для языка, поскольку он уже претендует на некоторую всеобщность, запрещающую ему возвращаться к чисто субъективной внутренней жизни.

Согласно Вагнеру, изящные искусства, бывшие едиными в Древней Греции, в настоящее время обособлены друг от друга; и все попытки того или иного вида искусств прийти к своему пределу и перешагнуть через него

¹ Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (фигуры Вагнера). – СПб.: Аxioma / Азбука, 1999. – С. 26.

² Там же. – С. 33.

сейчас не увенчаются успехом. Особенно часто попытки «выйти за пределы», согласно Вагнеру, совершает поэзия. Отсюда и исходит угроза музыке. Вагнер полагал, что рифма и почти музыкальная ритмика являются средствами, которыми поэт хочет оказать максимальное влияние на восприятие. Он говорил, что наиболее законченным произведением поэта было бы то, которое в своем конечном завершении стало бы совершенной музыкой. Лаку-Лабарт указывает на противоречие, фиксируемое Вагнером: с одной стороны, поэзия стремится передать чувства, но она пользуется языком, орудием разума, и, соответственно, своей цели не достигает. Музыка же, идя вопреки разуму, вопреки логике, выражает сущность человека – его страсть. Поэзии остается только либо сблизиться с философией и перестать быть поэзией, либо раствориться в музыке и тем самым обрести высшее бытие.

Лаку-Лабарт видит в мысли Вагнера о том, что единственно возможная поэзия будущего – это поэзия «музыкально-драматическая», иными словами, «либретто», – «национал-эстетические» мотивы. Ибо либретто, как понимал его Вагнер, – это «миф». «Поэзия будущего» – миф, а «политические ставки здесь безмерны». Речь идет об организации «народа-субъекта», «народного духа», о торжестве немецкого искусства над искусством других европейских народов¹. В этом Лаку-Лабарт находит смысл трагедии «бытия-немцем». Идеи Вагнера вплетены в замысел этой трагедии.

Бодлер пишет письмо Вагнеру, в котором признается, что покорен его искусством. Кажется, что французский поэт подчиняется превосходству немецкой музыки. Но покорен он в силу того, что *понял* ее, что *узнал*. «Это моя музыка», – пишет поэт. Здесь происходит, согласно Лаку-Лабарту, процедура анамнеза, истолкованная еще Платоном, ибо эстетика Бодлера с ее полярностью добра и зла восходит к платонизму. Слушая Вагнера, Бодлер припоминал музыку в глубинах собственной души, первобытную, первородную, музыку, сулящую бессмертие.

Бодлер писал в полном смысловом созвучии со стихотворением «Соответствия»: «истинная музыка наводит разные умы на схожие мысли. Было бы поистине поразительно, если бы звук *не мог* напоминать цвет, цвета *не могли бы* передать представление о мелодии, а звук и цвет не годились бы для передачи идей; поскольку вещи всегда выражаются посредством взаимного сходства – с того самого дня, когда Господь изрек мир как сложную и неделимую целостность»².

Лаку-Лабарт приводит тексты Бодлера, из которых явствует, что в процессе восприятия гениальной музыки поэт испытывал состояние экстаза, озарения. Это состояние подробно описывается им самим. Тем самым он вступает в мир лирического и сверхчеловеческого, где все «апофеозно» (Бодлер). Лирическое есть особое состояние души, говорит Бодлер, когда она «поет,

¹ Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (фигуры Вагнера). – С. 43–45.

² Там же. – С. 50.

как дерево, птица, море». Если для Вагнера лирическое – это музыка, то для Бодлера «лиризм» есть литература, «песнь субъекта» (Лаку-Лабарт). Песнь субъекта полностью покоряется возвышенной, гениальной музыке. Бодлер склоняется перед Вагнером. Переживания человеческой души могут быть выражены на языке более мощном, чем сам человеческий язык, т. е. в музыке. Эти размышления Бодлера сильно повлияют на С. Малларме, на его убеждение в том, что музыка заменила поэзию.

Однако, определяя Вагнера как человека страсти, пафоса, воли, Бодлер понимает его как «человека порождения и творения» (Лаку-Лабарт), как «поэтического субъекта» (он же). Его сущность – это «страстная энергия» (Бодлер), превращающая его реально в *сверхчеловека*. Поэтому тот восторг души, тот экстаз, то выхождение за рамки ограниченного субъективного сознания, о котором пишет Бодлер, очень похожи на дионисийскую страсть, описанную Ницше, а затем, много позже, Вяч.Ив. Ивановым. Это «трагическое опьянение» (Лаку-Лабарт) приводит душу к бесконечному. Это – дионисийский восторг от переживания страдания. Здесь, по меткому выражению Лаку-Лабарта, совершается «Бодлеризация Вагнера»¹. Бодлер пишет, что Вагнера охватила любовь необузданная, безбрежная, хаотическая, поднятая до высот анти-религии, какой-то сатанической религии. Музыка Вагнера, полагает Бодлер, – это метание страсти между небесами и адом, но ближе она к преисподней. Это перетолкование немецкой музыки Лаку-Лабарт называет «извращением» Вагнера.

Бодлер утверждал, что без поэзии музыка Вагнера все еще оставалась бы поэтическим произведением, поскольку она наделена всеми качествами, составляющими добротную поэзию.

Лаку-Лабарт полагает, что Бодлер предчувствовал возможность перетолкования музыки как варианта письма, возможность «литературизации музыки». Музыка становится равной поэзии (а не наоборот), ибо способна представить слушателю идеи, «персонифицировать» их (Ф. Лист). Она обладает поэтому философским, ученым призыванием, призыванием, принадлежащим поэзии.

Насколько наивными и безыскусными кажутся на этом фоне строки П. Верлена:

*Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь <...> ...*

Все прочее – литература.

(«Искусство поэзии», 1874)

¹ Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (фигуры Вагнера). – С. 64.

Если принимать во внимание далеко идущие выводы Лаку-Лабарта и некоторые суждения Бодлера, то получается, что искусство сочинения поэтического, музыкального произведения основано на символической связи, и все дело лишь в степени: где преобладает рифма, а где – звук. Изящные искусства нельзя разделять или противопоставлять: их символический смысл в единении, слиянии. Их смысл также и в том, что у них одна цель, та общая цель искусства, которую Гегель лапидарно обозначил как «чувственное изображение абсолютного».

Контрольные вопросы и задания

1. Какие стихи французских символистов Вы знаете?
2. Каково отношение Бодлера к музыке Вагнера?
3. Что такое декадентство?

2.2. РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

*Я говорю вам: нужно еще
носить в себе хаос, чтобы
родить танцующую звезду.
Я говорю вам: вы еще
носите в себе хаос.*

Ф. Ницше

Место Бодлера в истории и теории символизма невозможно переоценить: в его творчестве внутренне присутствуют все возможные пути дальнейшего развития символического искусства. Он соединил в себе все потенциальное разнообразие идей и судеб символизма. Когда Вячеслав Иванов пишет о «двух стихиях в современном символизме», он осознает, что они проистекают из «Соответствий». «Идеалистический» символизм воплощается в творчестве французских поэтов-декадентов, подготовивших почву для французских философов-маргиналов XX в. Реалистический символизм характерен для русской классической поэзии и философии начала XX в. Здесь, однако, следует оговориться, что в русском поэтическом символизме тоже не все было однозначно «классическим», хватало и хаоса, и у Вячеслава Иванова, и даже у Александра Блока. По этому поводу Андрей Белый сокрушенно писал: «Когда я в 1907 году вернулся в Россию, я застал в Петербурге безобразную пародию на мои утопии о соборности эпохи 1901–1905 годов под флагом мистического анархизма <...>. В мистическом анархизме я вижу кражу истинных лозунгов: соборности, сверхиндивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии. Я вижу лозунги вывернутыми наизнанку: вместо соборности – газетный базар и расчет на рекламу, вместо сверхиндивидуализма – задний ход на общность, вместо реальной символики – чувственное оплотнение символов, где знак “фаллуса”

фигурирует рядом со знаком Христа; вместо революционной коммуны – запах публичного дома, сверху разукрашенный духами утонченных слов»¹. К этому следует добавить, что Андрей Белый отмечал фактическую невозможность какого-либо деления на «идеализм» и «реализм» в том смысле, что подлинный символизм синтезирует в себе то и другое. Эту идею можно рассмотреть и на примере творчества Вячеслава Иванова, в котором глубокое православное сознание сочеталось с идеей дионисизма, космическое мировосприятие – с утверждением необходимости признания хаотического начала в жизни и в творчестве. Казалось бы, что такая позиция русского поэта как раз и сближает его с поэзией Бодлера, для которого все равно: является ли символ отблеском миров небесных или же воплощением преисподней. Однако моральное разложение, присутствующее во французском декадансе, с одной стороны, и в образе *жизни* некоторых поэтов Серебряного века – с другой, все же не касается русского поэтического и теоретического *творчества*, где все торжественно, строго, возвышенно, классично. Хотелось бы обратить внимание на тот вывод, который можно извлечь из фразы Белого о соединении реализма и идеализма в символизме. Вполне вероятно, что именно творчество Иванова, повернутое, как двуликий Янус, одним лицом – к космосу, другим – к хаосу, есть воплощение единства искусства, сформулированного Белым: «Самое определение символизма в искусстве как процесса соединения формы и содержания несостоятельно, если мы допустим существование в искусстве в чистом виде идеалистов и реалистов; в таком случае следует признать все существующее искусство не искусством вовсе или, обратно, признать, что сущность искусства несовместима с символизмом, потому что единственная точная формула символа в искусстве есть определение его как единства формы и содержания»². Поскольку мы признаем форму (реальность), мы должны признавать и работу над этой формой, ремесленность искусства или его «идеализм», полагает Белый.

Тем не менее думается, что Иванов говорил несколько о другом: не о реальности формы и идеальности ее выполнения, а о признании реальности самой идеи и адекватном ее оформлении (реализм) или же об отрицании реальности этой идеи как таковой (идеализм).

Чтобы наиболее полно осмыслить достижения символизма в России, необходимо детально остановиться на достижениях его теоретиков. Одним из самых талантливых, разносторонних и неоднозначных представителей символического творчества является Вячеслав Иванов. Попробуем извлечь из его учения идеи, необходимые для концепции органического символизма.

Напомним: основная проблема нашего исследования – что символизирует собою символ? Какая реальность им обозначается? Во введении мы указали, что при ответе на этот вопрос философские идеи можно разделить на

¹ Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 443 – 444.

² Там же. – С. 129.

две группы: классическую и маргинальную. Классические философы полагают, что символ воплощает собой космическое начало, маргиналы – что хаотические элементы. Рассуждая о природе искусства, Вячеслав Иванов проводит деление поэтов на «символистов» и «декадентов».

В 1936 г. Иванов написал статью «Символизм» для итальянской энциклопедии. Это самое позднее произведение поэта, посвященное проблемам символизма, – больше он к ним не возвращался. Тем ценнее для нас сведения, в ней сообщаемые, и возможность сравнить их с идеями Иванова начала века.

Формировавшийся в конце XIX в. французский символизм, предвестником которого был Бодлер, пытался на языке намеков и иносказаний выразить тайные мысли, возникающие в душе художника в процессе творчества. Почти сразу же появилось хулительное наименование для этих поэтов – «декаденты». Верлен относился к этому полушутя, тогда как другие возвели декаданс в принцип своего искусства. Иванов писал: «Они без всяких шуток признавали себя, впадая в явный романтизм, последними представителями латинской цивилизации поры ее ущерба и изобретателями новых ощущений, пропитанных тончайшими ядами духовного и морального разложения века умирающего», они называли себя «умирающей расой»¹. Так впервые произошло деление на символистов (П. Верлен, С. Малларме, П. Валери) и декадентов (А. Рембо, Гейсманс, Пеладан). Иванов указывает на потребность символистов «соперничать с музыкой», особенно у Верлена: «Верлен пытается растворить, расплавить, развеять поэзию: он обращает формы законченные и устойчивые в текучую, неопределенную мелодию. “Свернув шею Красноречию” и высмеяв все, что претендует господствовать и важничать, он кончает вызовом, что “вот такой” должна быть поэзия, а “все остальное – литература”»². Поэзия, тем самым, выводится за пределы литературы и превращается, как в Древней Греции, в мусическое искусство. Склонность к музыкальности, возникшая под впечатлением творений Верлена, объединила символистов единым «духом музыки».

Мифологические произведения Вагнера для Вячеслава Иванова были воплощением развернутого символа, ибо «миф есть символ, понятый как действие»³. В то время как декаденты (Лафорг, Г. Кан) увлекались верлибром, ни Верлен, ни Малларме, ни Валери этих опытов не одобряли, считая, что свобода стиха должна исходить не из внешней формы, а из внутренней гармонии.

Согласно Иванову, деление французских поэтов на символистов и декадентов было предрешено Бодлером. Реалистический поэт рассматривает символ как такую реальность, которая связана с высшей реальностью, воплощает ее в земных творениях. Иванов пишет, что символизм реалистиче-

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 660–661.

² Там же. – С. 662.

³ Там же. – С. 662.

ский ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, т. е. *realia in rebus*; стремится посредством такого изображения мира привести того, к кому он обращается, а *realibus ad realiora*, осуществляя, таким образом, завет средневековой эстетики. Идеалистический поэт, декадент, напротив, полностью презирает объективную реальность, полагает, что это – иллюзия. Символ для него, пишет Иванов, «уже не истина, долженствующая быть открытой, а чувственное представление, подлежащее изображению. Этот тип символизма, тоже желавший по-своему стать правдивым, а именно как живопись “интроспективных пейзажей”, стремился усовершенствовать систему сигнализации между разъединенными сознаниями»¹.

Раскол символизма на реалистический и идеалистический и привел его, полагает поэт, к неминуемой гибели в начале XX в.

Интересно было бы сравнить позднюю рефлексию поэта над судьбами школы, к которой он принадлежал когда-то, с его самооценкой в начале XX в., когда символизм в России находился на взлете своего творчества.

В статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов определяет символ как знак или «ознаменованье». Совершенно очевидно, что последнее понятие заставляет особым образом трактовать первое, элиминируя из его области идеи случайности, условности, временности и привнося в его объем идеи вечности, естественности, необходимости.

Символизм – искусство, основанное на символах. Подлинный символизм показывает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Это утверждение полностью соответствует мысли поэта о том, что миф есть развернутый символ. Показывая высшую истину в вещах, символизм соприкасается с религиозным творчеством, с теургией, о необходимости которой писал еще В.С. Соловьев. Художник-теург, согласно Иванову, должен быть не «художником-тираном» (Ницше), но реалистом, ненасильственно помогающим Божественной красоте явиться в мире вещей.

Уже в 1908 г. Иванов проводит деление на реализм и идеализм в искусстве. Реализм сближается с религиозным действием и основан на подлинной вере в реальность изображаемого, идеализм же есть «творческая свобода в комбинации элементов», «верность не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия». Творчество реалиста – это «беспримесная» передача объекта восприятия воспринимающей душе, идеалист же дает образы «самовластной, своенравной фантазии»². Иванов замечает по поводу второй половины «Соответствий» Бодлера, что «тайна вещи почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающего и от всего вкушающего я царственно умножена. Соломон велел строить храм – и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней – и утонул в негах гарема»³.

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 665.

² Там же. – С. 539–540.

³ Там же. – С. 550.

Идеалисты идут от возрожденческих секуляризованных канонов, их самосознание являет им себя как поэтов эпохи упадка, как «поздних потомков и царственных эпигонов», их красота – это «красота увядания», «цветущего тления». Реалисты же исходят из средневековой религиозной эстетики, являя миру естественные и сокровенные тайны мира неискаженными, показывают истину вещей. Тогда, полный благих предчувствий и надежд, Вячеслав Иванов спрашивал: возможен ли еще миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы развиваться? И отвечал, что религиозный символизм существует. А если возможен символизм реалистический, возможен и миф, а значит, возможна и теургия.

В книге Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» Иванов почерпнул идею творческого дионисийского экстаза. Сейчас мы рассмотрим идеи поэта с точки зрения их отношения к музыке, поскольку она уже упоминалась нами в связи с символическим творчеством (Бодлера). Многообещающе в этом смысле называется статья Иванова «Вагнер и дионисово действие» (1905). К сожалению, эстетическая проблематика здесь быстро переходит в политическую.

Вагнер, по словам Иванова, с одной стороны, сближал музыку с дионисийским действием, а с другой – воплощал ее в мареве «аполлонийского сна – мифа». Вагнер воскресил «Трагедию», а вместе с ней и трагический хор. Хор в мистериях Вагнера не пассивен – это активный элемент сценического действия. Однако, рассматривая творчество Вагнера шире, поэт утверждает, что это лишь произведение искусства, а не образ жизни. Он спрашивает: «Таков ли должен быть дифирамбический хор грядущей Мистерии? Нет. Как и в древности, в пору «рождения Трагедии из духа Музыки», толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить Бога словом. Она будет отныне бороться за свое человеческое обличье и самоутверждаться в хоровом действе»¹.

Невольно возникают вопросы: кому «толпа» «должна»? Почему она «должна»? Откуда взял эту затею Вячеслав Иванов? Статья эта – одно из воплощений мечты поэта о народе-художнике, которая современникам казалась жестокой или наивной. Здесь музыка превращается в орудие «синтетического Действия», средство борьбы за «оркестру и за соборное слово». Цель – создать теургическое, «всенародное искусство». Оно должно иметь «орган хорового слова», коим станет «всенародное голосование».

По поводу книги Иванова «Родное и вселенское» (1918) А. Белый писал: «Варварский Дионис Минотавр укусил его (В.Иванова – С.С.) не теперь, а давно <...>. Варварский Дионис (Каннибал), им вводимый насильственно в христианские представления, воскресает в последней написанной книге («Родное и вселенское» – С.С.) призывом к нечеловеческой бойне народов; призывом к ужасному делу, которое называет «вселенским» он <...>. “С нами крест Христов”, – восклицает Иванов; я думаю, что это не крест Христов,

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 84.

а топор каннибала, им когда-то возглавленный в дионисийской теории»¹. По поводу идеи о хоровом соборном начале высказался и Ф. Степун: «Кто не в силах подчинить себя хоровому началу, пусть закроет лицо руками и молча отойдет в сторону. Его удел – смерть, ибо в индивидуалистической отрешенности жить дальше невозможно. Эти мысли Вячеслава Иванова осуществились, – правда, в весьма злой, дьявольской перелицовке – гораздо быстрее, чем кто-либо из нас мог думать»². О соединении христианства и дионисизма в творчестве Вячеслава Иванова писал Н. Бердяев: «Я не люблю в Вас религиозного мыслителя. Думается мне, что Вы никогда не пережили чего-то существенного, коренного в христианстве. Я чувствую Вас безнадежным язычником, язычником в самом православии Вашем. И как прекрасно было бы, если Вы оставались язычником, не надевали на себя православного мундира. В Вас была бы языческая праведность. Вашей природе чужда Христова трагедия, мистерия Личности, и Вы всегда хотели переделать ее на языческий лад, видя в ней лишь трансформацию эллинского дионисизма» [Бердяев – Иванову, Люботин – Москва, 30 янв. 1915 г. (ОР РГБ)].

Думается, что современники Иванова во многом правы: «славянская мировщина», соединенная с дионисизмом, вполне могла стать реакционной идеей, жестокой по своему замыслу. Представление Иванова о том, что Дионис и Христос имеют одну – страстную – природу (Дионис разрывается Титанами, а Христос был распят), в чем-то не лишено оснований, однако не стоило абсолютизировать эту мысль, чтобы не стать «язычником в самом православии»...

«Ницше был прав, начиная книгу о Трагедии с обещания, что наша эстетика многое приобретет, если мы привыкнем в каждом произведении искусства различать два начала, которые он предлагал обозначить именами двух эллинских божеств – именами Диониса и Аполлона», – пишет Иванов. При этом Аполлон – «начало единства», «сущность его – монада»; Дионис же – «начало множественности», бог страдания, бог «растерзанный». Аполлон – светлый, гармоничный, созидающий бог «восхождения». Дионис, напротив, бог разрушения, гибели, темных стихий, дисгармонии, «нисхождения», но и бог «возрождающийся». Это подробное описание качеств богов необходимо для краткой их формулировки. Аполлон, бог красоты, порядка, есть, на наш взгляд, бог космических сил, тогда как безобразный, козлоподобный Дионис – хаотическое, более того, хтоническое божество. Эта мысль важна для нас постольку, поскольку именно на примере творчества В. Иванова можно наблюдать идеальное решение проблемы символизации: что символизирует символ – хаос или космос? Специально об ответе Иванова на этот вопрос будет сказано ниже.

В процитированной статье «О существе трагедии»³ Иванова интересует прежде всего дионисийское богослужение, из которого и возникла в древние

¹ Белый А. Сирий ученого варварства. – Берлин: Скифы, 1922. – С. 10, 23–24.

² Степун Ф. Встречи. – Нью-Йорк, 1968. – С. 151.

³ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 190–202.

времена трагедия: она есть по своей природе, происхождению и имени, искусство Диониса, – простое видоизменение богослужебного обряда, полагает Иванов. Статья впервые была опубликована в 1912 г., поэтому следует иметь в виду, что ей предшествовали два больших теоретических цикла: «Эллинская религия страдающего бога» (1904) и «Религия Диониса, ее происхождение и влияния» (1905). Весьма подробно изучает природу дионисийских культов Иванов в книге «Дионис и прадионисийство». Нас интересует вопрос о дионисизме как о символизируемой реальности. В чем его суть?

Если аполлонийское искусство монистично, оно создает свое произведение как целостность в единстве, то дионисийское искусство разрыва и противопоставления соответствует диаде, символизирующей двойственность. Используя гегелевский термин «снятие», Иванов полагает, что диада должна быть преодолена и упразднена. Поскольку же речь идет о трагедии как о театральном действе, то здесь имеется в виду преобразование актера, который должен или измениться, «или погибнуть». Это делает трагедию «катастрофической».

Диада предполагает единство, поэтому враждующие силы заранее должны мыслиться как относящиеся к единому бытию. Дионис, с одной стороны, жертва умерщвления в акте богослужения, но, с другой стороны, жертвоприношение подразумевает жрецов, богоубийц, в которых переходит энергия Диониса. Как жертва он пассивен, но, переходя в энергию жрецов – активен. Иванов, используя древний миф, переводит идею дуализма и на человека – он тоже двойствен: «В потомке поглотивших младенца-Диониса Титанов, – сказали бы древние, – буйственно утверждался двойственный человеческий состав: огненное семя небесного сына и *хаотическая стихия* темной земли» (курсив наш – С.С.)¹. Двойственность бога, двойственность мира, двойственность человека... Но важно помнить, что двойственность – в единстве. Трагедия сама есть двойственность: дионисийское начало, хаотическое и иррациональное, постепенно, как показывает Иванов, вытеснялось из трагедии и дополнялось аполлонийским элементом, превращаясь тем самым из религиозного культа в форму искусства. В этом смысле «аполлонийский» элемент очень важен для трагедии, ибо, думаю, он символизирует хаотическое; космическое выступает символом хтонического.

В статье Иванова «Ницше и Дионис» (1904) есть такие строки: «Ницше возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его пророческое безумие»². Аполлонийское начало в мышлении Ницше играло скрепляющую и формообразующую роль для стихийного музыкального дионисизма. Согласно Иванову, Ницше не разглядел страстной природы Диониса, его жертвенности, видя в нем только бога изобилия и жизненной энергии, плещущей через край. Однако Дионис был еще богом страдания, умерщвляемым и воскресающим: бог страдающий, бог ликующий – эти два лика изначально были в нем нераздельно слиты.

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 195.

² Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 1. – С. 716.

Ницше, как полагает русский поэт, изменил заветам дионисизма, создав идею сверхчеловека. Учение о «воле к могуществу» постепенно уводило философа от «красоты “рожденной хаосом звезды”» к властному и надменному образу «тирана». Иванов замечает: «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру». Если дионисийское «божественное приближается легкою стопою», согласно Ницше, то «воля к могуществу» – эгоистична, насильственна, антирелигиозна. «Ницше был богоборцем и жертвою богоборства»¹.

Какой же должна быть сверхличность, ведущая за собой людей? Согласно Иванову, особая миссия возлагается на поэта. В статье «Поэт и чернь» (1904) он высказывает мысль о том, что в важные для народа времена поэт должен быть пророком и учителем, он должен учить музыке и воплощать в народной жизни миф. Однако поэту первоначально необходимо творческое уединение, для того чтобы представить себе образ будущего произведения искусства. Иванов замечает, что Тютчев призывал поэта к молчанию, чтобы «мысль изреченная» не стала «ложью». В целях спасения поэтического слова от лжи, от искажения смысла подлинный поэт ищет неизношенный, нестертый образ – слово народного фольклора. Слово стало только указанием, только намеком, только символом; ибо только такое слово, по мнению Иванова, не было ложью.

Подлинный символ, полагает Иванов:

- обладает бесконечным множеством значений;
- намекает и внушает, а не сообщает прямо смысл, несовпадающий с узкими границами слова;
- способен добраться до последнего значения символа почти невозможно: он всегда непрояснен в последней глубине [79, т. 1, с. 713];
- органичен; он «имеет душу и внутреннее развитие», он обладает энергией.

Только символ, в совокупности своих качеств, способен передать древнюю забытую тайну о природе народной души и тем самым обогатить души современников. Поэт бессознательно погружается в стихию фольклора и возвращает его богатство народу.

Думается, что именно такая интерпретация символа позволяет оценить его как прекрасное, изящное и глубокомысленное выражение хаотической стихии бессознательных начал народной культуры. Поэтому, когда мы говорим, что Иванов наиболее адекватно решает проблему символизации, мы имеем в виду то, что он не останавливается ни на идее хаоса, ни на идее космоса, он убежден, что символ есть *соединение* того и другого начал – хаотическое выражается в прекрасной форме. А красота, по-древнегречески, и есть космос.

Здесь можно остановиться на определении символа, предложенном еще одним теоретиком русского символизма – Андреем Белым. В статье «Эмблематика смысла» он пишет: «1) *символ* <...> есть последнее предельное поня-

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 1. – С. 726.

тие; 2) *символ* есть всегда символ чего-нибудь; символ в этом смысле есть *соединение* чего-либо с чем-либо, т. е. соединение целей познания с чем-то, находящимся за пределом познания; мы называем это соединением символом, а не синтезом; и вот почему: символ есть результат соединения; слово «*синтез*» предполагает, скорее, механический конгломерат вместе положенного; слово же «*символ*» указывает более на результат органического соединения»¹. Итак, символ, как и у Иванова, есть единство, причем единство органическое. Правда, Белый оговаривается, что использует словосочетание «органическое соединение» в «фигуральном смысле», образно. Для нас же важна идея органического символизма не в иносказательном, а в прямом, онтологическом смысле.

А. Белый высказывает 23 суждения о природе символа в целях его дефиниции. Приведем наиболее существенные, на наш взгляд, высказывания:

«3) Символ есть единство эмблем творчества и познания <...>.

12) Символ есть единство формы и содержания <...>.

15) Символ познается в эмблемах (образных символах) <...>.

16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной и творческой символизации <...>.

18) Смысл познания и творчества в Символе <...>.

23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается»².

Отождествляя творчество и символизм, А. Белый представляет себе Символ и как цель (16), и как результат (23) творчества. Энергетика символа придает смысл жизни и познанию. Думается, что сходство идей Иванова и Белого здесь состоит в признании органического единства символа и органического единства символа и мира, хотя подробно эти тезисы не разворачиваются и не обсуждаются. Ниже мы отметим некоторые другие сходства, важные для нашей концепции.

Иванов обращается к учению Платона о припоминании. Поэт как орган народного самосознания является одновременно и органом народного воспоминания. Через поэтическое творчество душа народа воспоминает свое древнее состояние, соприкасается, сливается с ним и тем самым возрождается, обретает новые импульсы и инициативы. Символическое искусство становится мифотворчеством: «Мы идем тропой символа к мифу <...>. Мифу принадлежит господство над миром»³. Миф произрастает из символа, и душа народа обретает в нем свое истинное бытие.

Для нашего исследования важна статья Иванова «Символика эстетических начал» (1905), поскольку в ней он высказывает идею о хаосе. Описывая творческий процесс, Иванов выделяет в нем восхождение, нисхождение и погружение в хаос. Восхождение трагично, оно соответствует моменту обособ-

¹ Белый А. Символизм как миропонимание. – С. 36.

² Там же. – С. 75.

³ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 1. – С. 714.

ления Диониса как жертвы из трагедийного хора и отделения его от жрецов. Восхождение «человечно»: это миг уединения творца для внутренних медитаций. Но восхождение еще не дает прекрасного в его полноте. Для того чтобы замысел воплотился вовне, необходимо нисхождение. Много есть восходящих, но «только художник нисходит», замечает Иванов. Подлинное произведение искусства – это нисхождение. Однако не всякое нисхождение – «радостное воссоединение». Погружение в хаос муже-женских дионисийских ощущений, когда срываются все маски, разрушаются запреты, размываются границы, необходимо для восполнения духовных сил и почерпания новых творческих инициатив. Результат восхождения – «возвышенное», нисхождения – «прекрасное», погружения в хаос – «демоническое». «Это царство не золотосолнечных и алмазно-белых подъемов в лазурь и не розовых и изумрудных возвратов к земле, но темного пурпура преисподней»¹.

Иванов вспоминает завет Августина «*transcende te ipsum*» («прейди самого себя») и утверждает, что любой творческий акт выводит личность за границы собственного Я: восхождение сверхлично, нисхождение – внелично, хаотическое «безлично. Оно окончательно упраздняет все грани». Творческое сознание художника очищается от старых правил, требований, заранее данных форм. Оно становится восприимчивым к новым образам. Хаотическое демонично, но оно не является тем не менее прибежищем зла. «Это, – пишет Иванов, – плодотворное лоно, а не дьявольское окостенение». «Хаос рождает звезду» (Ницше). Можно добавить, что символ в последних глубинах своих хаотичен.

В статье «Заветы символизма» (1910) Иванов возвращается к образам Аполлона и Диониса. Подлинное произведение искусства, пишет поэт, вмещает в себя оба начала – оно двуедино. Слово-символ в последнее время, полагает Иванов, стало считаться ущербным по отношению к слову-понятию, которому в культуре всегда отдается явное преимущество. Тем не менее именно о понятии Тютчев сказал уже цитированную нами фразу: «Мысль изреченная есть ложь». Подлинное творчество нуждается в символическом языке, языке тайны, иносказания, внушения. Почему же предпочтителен именно символический язык? Потому что он обращает сознание к состоянию, близкому к переживанию «жрецов» и «волхвов», знавших истинные имена вещей и потому имевших власть над ними и над природой. Это был «язык богов», и обращение к нему в поэзии превращало его в символизм. Иванов пишет: «Символизм кажется упреждением той религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, – иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая; вторая, ныне случайно примешанная к первой – будет речь мифологическая»².

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 1. – С. 829.

² Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 594.

Миф в данном контексте понимается Ивановым как «динамический символ – символ, созерцаемый как движение, как действие».

В исследовательской литературе часто встречается мнение, согласно которому русский символизм был подражателен и черпал свое вдохновение из французского (см., например, «Энциклопедию символизма»). Как бы предвидя возможность такого прочтения, В. Иванов показывает самобытность русского символизма и отсутствие глубокого зарубежного влияния. Корни русского символизма уходят в поэзию Пушкина, Баратынского, Гоголя, Лермонтова, Фета, Тютчева и, конечно же, философию Владимира Соловьева. Русские символисты показали многомерность мира, пути в лабиринтах души, истоки творчества, ту высокую истину, что «мир волшебен и человек свободен»¹. Символизм не созерцателен, он действен, это не иконотворчество, а жизнетворчество.

У Иванова есть очень важные мысли о том, что символ «соединяет», «сочетает» двоих в третьем, высшем. Между словом и душой, его воспринимающей, вспыхивает, мы бы сказали, символическое отношение. Можно поэтому заключить, что символизм при помощи символа устанавливает отношение между миром и душой поэта, с одной стороны, и между душой поэта и чувствами зрителя и слушателя – с другой, а значит, между миром и воспринимающим субъектом. Тройственность символического отношения, на наш взгляд, может быть истолкована в нескольких планах. Это:

- 1) познавательное отношение;
- 2) эстетическое отношение;
- 3) отношение религиозное, а значит и отношение онтологическое.

Поэт вспоминает Платона, все тексты которого насыщены мифологической символикой: изображение путей любви Платоном – это определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, доходит до любви к Богу (см. Платон. Пир, 210a-211d – С.С.). Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Символ – творческое начало любви, «вожатый эрос».

Иванов решительно отмежевывается от французских символистов-декадентов, поэтов-иллюзионистов, стремящихся лишь пробудить чувственные ассоциации, заставить разгадать тайну этих субъективных эффектов. Этот род, излюбленный в эпоху после Бодлера французскими символистами (с которыми В. Иванов не имел ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело), – не принадлежит к кругу подлинного символизма. Иванов хотел, в противоположность тем, назвавшим себя «символистами», быть верным назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот». Дальний предтеча русского символизма, Гете, понимал, что цель истинного символизма – «освобождение души».

Итак, символическое творчество, по Иванову, есть смена аполлонийских и дионисийских состояний, единство космических и хаотических пере-

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 598.

живаний. Подробно процесс творчества с этих позиций описан Ивановым в статье «О границах искусства» (1916). Здесь нет надобности подробно описывать схему символического творчества, предложенную поэтом. Сконцентрируемся на одном парадоксальном высказывании Иванова в конце этой статьи: «Не будем обольщаться: красота не спасет мира»¹. Поэт понимает, что требования, предъявляемые им к художнику-теургу, очень далеки от своей осуществимости, если учесть «современный дух мятежного самоутверждения личности». Но если и возможна красота во спасение, то это красота неземная.

В целом, подводя итог рассуждениям русского символиста о символизме, следует сказать, что явление этой поэтической школы в России, безусловно, не было рядовым, скорее, наоборот: из ряда вон выходящим. Идеи, идеалы и правила, предложенные Ивановым, фактически подводят художественное творчество под религиозный канон (см. «О границах искусства») и являются несколько абсолютистскими. Вызывает понимание стремление противопоставить себя французскому декадансу как субъективизму. Образец символического творчества, созданный Ивановым и фактически воплощенный им в стихах, несколько не соответствует образу жизни и нравам поэтического общества того времени, о котором мы узнаем сейчас все больше и больше (см., например, дневники Вячеслава Иванова, дневники Михаила Кузмина и т. д.). Думается тем не менее, что, оставаясь в рамках художественного творчества, Вяч. Иванов, А. Белый и А. Блок все же воплотили заветы «реализма», создали реалистический символизм, гармонирующий с классическим идеалом русской философии. Тогда как творчество французских декадентов послужило благоприятной средой для становления и расцвета французской маргинальной философии конца XX в.

Контрольные вопросы и задания

1. Чем отличается реализм от идеализма?
2. В чем смысл теории дионисизма Вяч. Иванова?
3. Что такое символ?

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. – Т. 2. – С. 650.

Раздел III

ПРОБЛЕМЫ ПРЕКРАСНОГО

В НОВЕЙШИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕОРИЯХ

3.1. ЭСТЕТИКА МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА

3.1.1. Биографические сведения

Мартин Хайдеггер (1889–1976) родился в небольшом немецком городке Мескирх (Шварцвальд). Отец его был ремесленником. Мартин сначала учился в гимназии Фрейбурга, а с 1909 г. – во Фрейбургском университете. Хайдеггер начал изучать богословие, однако затем его увлек интерес к философии. Он изучал Аристотеля, Фому Аквинского, Гуссерля; читал Гегеля, Шеллинга, Гельдерлина, Киркегора, Ницше, Достоевского. Первую диссертацию он защитил в 1913 г., вторую, докторскую – в 1916.

В это время Хайдеггер находился под сильным влиянием философии Гуссерля, который служил профессором Фрейбургского университета и в 1919 г. предоставил Хайдеггеру место ассистента. Гуссерль считал Мартина самым талантливым своим учеником. Однако в 1927 г. вышло в свет первое большое произведение Хайдеггера «Бытие и время», в котором он показывает себя самостоятельным мыслителем, свободным от некоторых идей Гуссерля. Гуссерль сделал очень важные критические замечания к тексту книги. В 1928 г. Гуссерль уходит в отставку по возрасту, и Хайдеггер занимает его место профессора во Фрейбургском университете.

Особая тема – позитивное отношение Хайдеггера к фашизму. Некоторые, например Хабермас, считали, что это было «грехопадением» Хайдеггера, в котором он так и не покаялся, и связывают это с его философскими идеями, близкими к идеологии нацизма. Другие, например Гадамер, резко негативно относятся к альянсу Хайдеггера с нацизмом, однако не связывают его с философией Мартина. В 1933 г. Хайдеггер становится ректором Фрейбургского университета. В это время уже шла «чистка» преподавателей, увольнение тех, кто не принадлежал к «арийской нации». Гуссерлю было запрещено посещать стены университета и называть себя немецким ученым.

Хайдеггер состоял в нацистской партии с 1933 по 1945 г., и как отмечают исследователи, он не оставил сколько-нибудь значительных исследований за это время. Далее его ожидало жестокое наказание: за сотрудничество с нацистами ему было запрещено преподавать в университетах с 1945 по 1951 г. После этого он продолжил работу профессора во Фрейбургском университете¹.

¹ См. об этом: Мотрошилова Н.В. Немецкий экзистенциализм // История философии: Запад – Россия – Восток. Кн. 4: Философия XX века. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1999. – С. 28 – 30.

3.1.2. «Исток художественного творения»

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ. Речь идет о работе Хайдеггера, прочитанной в 1935 г. в виде доклада, а в 1936 г. переработанной и опубликованной как отдельное издание.

Хайдеггер задается вопросом об истоке художественного произведения и о его сущности. Обычно люди считают, что исток произведения – действия художника. Но откуда и через что возникает художник в своем первоначальном виде? Разумеется, он появляется как творец, посредством творчества. Таким образом, творение и творец связаны чем-то третьим, и это третье – творчество. Искусство – исток и художника, и творения¹.

Хайдеггер подчеркивает следующее: «Что такое искусство – станет понятно при изучении творения. А что такое творение, мы можем постигнуть только исходя из сущности искусства. Итак, мы движемся по кругу. Чтобы разорвать этот круг, Хайдеггер обращается к сущности творения.

Творение обладает свойством вещественности, «вещности». Картины лежат в запасниках и путешествуют с выставки на выставку в другие города, как любой иной товар. Статуи стоят на улицах так же, как и жилые дома. Рядом находятся творения разных художников и веков. Хайдеггер пишет: «Квартеты Бетховена лежат на складе издательства, как картофель лежит в подвале»².

Однако это несколько грубый взгляд на произведения искусства. Ведь творение приносит прежде всего эстетическое наслаждение от созерцания. Именно это должно нас интересовать, подчеркивает Хайдеггер. Да, произведение искусства действительно неотделимо от вещества, из которого оно создано. Философ пишет: «творение зодчества заключено в камне. Резьба в дереве. Живопись в краске <...> Музыкальное творение в звучании».

Но, быть может, нет смысла спрашивать о вещности творения, если оно является чем-то большим, чем камень, кусок дерева или глина? Если оно является символом или аллегорией? Однако символ и аллегория опираются на вещь художественного произведения, и без нее их не было бы. Поэтому сначала Хайдеггер ставит вопрос о вещи.

ВЕЩЬ И ТВОРЕНИЕ. «Что есть вещь поистине, коль скоро это вещь?», – спрашивает Хайдеггер. Мы позволим себе привести большую цитату из текста Хайдеггера, поскольку она важна для дальнейшего исследования проблемы.

Итак, он пишет: «Камень на дороге есть вещь, и глыба земли на поле. Кувшин вещь и колодец на дороге. Такая вещь, которая сама по себе не является, а именно вещь в себе, есть, согласно Канту, мир в целом; даже сам Бог есть такая вещь. Вещи в себе и вещи являющиеся, все сущее, что вообще есть, на языке философии называется вещью.

¹ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – С. 51.

² Там же. – С. 53.

Последние вещи – это Смерть и Суд. Если брать в целом, то словом «вещь» именуют все, что только не есть вообще ничто. Тогда в соответствии с таким значением и художественное творение есть вещь. А с другой стороны, мы как-то не решаемся назвать вещью Бога. Равным образом мы не решаемся принимать за вещь крестьянина в поле, кочегара у котла, учителя в школе. Человек – это не вещь. Для нас вещь – это, скорее, молот и башмак, топор и часы. Просто вещами мы считаем только камень, глыбу земли, кусок дерева. Все безжизненное, что есть в природе и в человеческом употреблении. И так из предельно широкой сферы, где все есть вещь, в том числе и самые высокие и последние вещи, мы переносимся в узкую сферу просто-напросто вещей»¹.

В истории западной мысли сложились три трактовки того, что есть вещь. Первое представление состоит в том, что вещь – это определенный носитель признаков. Однако то, что вещью не является, тоже обладает определенными признаками. Поэтому первое определение, считает Хайдеггер, не способно отличить вещь от не-вещи. Впоследствии сложилось другое представление о вещи: вещь – это то, что дано нам в ощущениях. На первый взгляд, это правильное определение. Но и его Хайдеггер ставит под сомнение. Допустим, мы слышим, как хлопнула дверь. Это – конкретный звук, а не абстрактный. Мы никогда не слышим «чистого шума»; мы слышим звук взлетающего самолета, двигающегося автомобиля и т. п. Продолжая Хайдеггера, можно заметить, что мы никогда не видим цвет вообще, не осязаем запах вообще. Мы чувствуем всегда конкретно. Получается, что между нами и вещами находится медиум – чувственный образ. И он не приближает нас к вещи, а отделяет ее от нас.

Хайдеггер не считает правильным и третье определение вещи: «вещь есть сформованное вещество». Если мы рассматриваем некий предмет как единство формы и содержания, то так понятая вещь может быть и природной, и человеческой. Тем самым невозможно отделить искусственное от естественного, различить природу и искусство. Например: гранитная глыба – синтез формы и содержания. Однако, по Хайдеггеру, она лишена «служебности». А вот топор, кувшин, башмак обладают «служебностью», определенной функцией, делающей объект вещью. Служебность задает определенное сочетание формы и вещества, а не наоборот. Т. е. материя и форма производны от функции служения вещи человеку.

Хайдеггер выделяет три понятия: вещь, изделие и творение. Близкие к нам предметы, удовлетворяющие наши непосредственные нужды – это вещи. Изделие ближе к художественному творению, поскольку обладает эстетической ценностью. Но подлинным произведением искусства является художественное творение в его самобытной эстетической ценности.

¹ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – С. 55 – 56.

Хайдеггер обращается к рассмотрению изделия. Например, крестьянские башмаки. Они не раз изображены на полотнах Ван Гога. Башмаки могут быть предназначены для танцев или для работы в поле. Стоптаные, пронизанные влагой почвы башмаки крестьянки говорят о ее работе, о сборе урожая, о рождении и смерти, наконец. Они символизируют тяжелую крестьянскую жизнь. Крестьянка снимает их вечером, надевает утром и проходит мимо них в праздничный день. Практичность башмаков состоит в том, как их сделали. Дельность изделия – в служебности; служебность – в надежности. Надежность показывает свободу и податливость земли.

Хайдеггер задает вопрос: «Что творится в творении?» Показывая крестьянские башмаки, картина Ван Гога показывает сущее (башмаки) в своей «несокрытости» (в истине). «В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего, творится свершение истины»¹.

В чем же сущность искусства? В истине сущего, положенного в творение. Однако Хайдеггер справедливо замечает, что цель искусства – не истина, а красота. Тогда как истина – привилегия логики. С другой стороны, было бы ошибкой считать, что истина искусства – в точном копировании окружающего мира. Дескать, Ван Гог точно срисовал башмаки, приблизив тем самым искусство к истине. Это – неверная трактовка теории Хайдеггера.

Истина – не в создании отдельных конкретных вещей, а в изображении их всеобщей сущности. В творении «творится раскрытие сущего в его бытии: творится свершение истины». Хайдеггер задается вопросом: «Что же такое есть истина, что временами она открывается, сбываясь как искусство? [Хайдеггер. С. 72].

ТВОРЕНИЕ И ИСТИНА. Итак, истоком художественного творения выступает искусство. В подлинном художественном творении личность творца растворяется, давая возможность произведению полностью раскрыть свое истинное бытие. Творение, в отличие от изделия и от вещи, открыто зрителю, а не замкнуто на себе. Например, храм открыт человеческому взору и является собой, «пока Бог не оставил его»². «То же самое и скульптурное изображение Бога, которое посвящает ему победитель игр. Бог изображается не для того, чтобы легче было принять к сведению, как он выглядит; изображение – это творение, которое дает Богу пребывать, а потому само есть Бог», – пишет Хайдеггер. Это же относится и к творению слова. Слово показывает, что божественно, а что демонично, что грандиозно, а что ничтожно, что смело, а что трусливо, где господин, а где слуга.

Мир в своем бытии – это не предмет, который стоит перед нами, давая возможность себя созерцать. Мы находимся во власти мира от рождения до смерти. В мире может быть благословение и проклятие. Там, где решается

¹ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – С. 71.

² Там же. – С. 76.

наша судьба, – там существует мир. Поэтому мир есть только у тех и для тех, кто обладает судьбой или кем обладает судьба. Хайдеггер пишет: «Для камня нет мира. И для растения, и для животного тоже нет мира – они принадлежат неявному напору своего окружения. А у крестьянки, напротив, есть свой мир, поскольку она находится в разверстых просторах сущего». Мир, раскрываясь, делает вещи близкими или далекими друг другу, как того хотят Боги. «И роковое отсутствие Бога, – пишет Хайдеггер, – тоже способ, каким бытийствует мир»¹.

Вещественность истаивает в творении. Стоит разложить краску «на число колебаний», и она исчезает из наших глаз как материал искусства. Поэтому художник пользуется краской по-особому, так, чтобы на ней останавливался наш взгляд. Также и поэт стремится пользоваться словом, чтобы оно заиграло новым, возрожденным блеском.

Истина – это несокрытость сущего. Сущность истины – ее открытость, из которой выступает и в которую вступает все сущее. Один из способов существования истины – это существование творения. Творение открывает нам целое, показывая истину. В творении бытийствует сама истина, а не нечто истинное. Например, башмаки на картине Ван Гога истинны не потому, что они правильно срисованы, а потому, что здесь показана «дельность» башмаков, предмет подан как изделие. «Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное»².

Что же такое истина, что она может и даже должна совершаться как искусство? «В какой степени вообще *есть* искусство?»

ИСТИНА И ИСКУССТВО. Творение создано художником. В деятельности художника – исток творения. Ремесло – не творчество. Ремесленник не творит, он изготавливает, в отличие от художника, который создает. Так в чем же разница между творцом и ремесленником? Без ремесленности невозможно создание творений, и великие художники всегда были выдающимися ремесленниками.

Древние греки называли искусство и ремесло одним словом – *τεχνη* (техне). Когда создается творение, можно говорить о становлении истины. Но почему истина творится именно в художественном произведении? В истине борются просветление и затворение. Истина возникает там, где побеждает открытость. В открытости сущее выставляется наружу, показывает себя. И тогда бытие показывает вещь так, что ее сущее расцветает в своем своеобразии. Истину нельзя представлять как живущую на небесах и лишь иногда вселяющуюся в ту или иную вещь. Есть несколько способов вхождения истины в творение: истина непосредственно творится в творении; истина может

¹ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – С. 78.

² Там же. – С. 87.

начать светиться в том сущем, которое есть главное сущее; и истина открывается вопрошающему мышлению.

Когда истина входит внутрь сущего, возникает такое создание, которого ранее не было, возникает новое творение. В чем же состоит сотворенность? Сотворенность – это несокрытость и завершенность. В изделии, в отличие от творения, созданность не выступает наружу, а «исчезает в служебности». Изделие обыкновенно, оно служит практическим целям, иначе его не замечают. Творение, напротив, необыкновенно, неутилитарно, непрактично, незабвенно. Творение уникально, значит, одиноко. Оно непривычно. Творение вырывает нас из обычного круга просто вещей и погружает в необычное.

В чем же особенность творения с точки зрения его вещности? Дело не в обладании вещью чувственными свойствами, не в единстве этих свойств и даже не в синтезе формы и содержания. По Хайдеггеру, специфика вещи в том, что он называет «принадлежностью земле». Земля же держит на себе все и пронизывает собой мир.

Итак, искусство – исток творения. «Но что же такое искусство?» – спрашивает Хайдеггер. Сущность искусства – истина, которая творится в художественном процессе. В искусстве истина становится и совершается. Но откуда берется истина? Неужели из ничего? Да, это так. Хайдеггер полагает, что «из наличного и обычного никогда не вычитать истины». Истина поэтична. Любое подлинное произведение искусства – это поэзия. Конечно, архитектура, музыка, скульптура и другие виды искусства могут быть названы поэзией только в самом широком смысле слова. И тем не менее Хайдеггер ставит поэзию выше других художественных форм. Язык дает имена вещам, делая возможным их бытие. В античности искусство основывалось на внутреннем чувстве меры. В Средние века – на Божественном идеале. В новое время – на принципе исчисления. Каждый раз открывается новый, существенный мир. Искусство как поэзия есть жертвоприношение. Оно открывает простор для истины. Более того, искусство – исторический исток культуры: «оно закладывает основы истории»¹.

3.1.3. Хайдеггер о Гельдерлине

Через творчество Гельдерлина Хайдеггер показывает сущность поэзии. Он ставит вопрос: почему его интересует Гельдерлин, а не Гомер, не Данте, не Шекспир? Ведь в творчестве этих мастеров поэзия заявила себя еще отчетливее, чем у Гельдерлина. Дело в том, что, по Хайдеггеру, Гельдерлин «опоэтизировал сущность поэзии», это, в определенном смысле, «поэт поэтов»².

Гельдерлин как-то сказал, что поэзия – это «невиннейшее из творений». Но почему? Потому, отвечает Хайдеггер, что это своего рода игра, а не

¹ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – С. 107.

² Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. – СПб.: Академический проект, 2003. – С. 67.

серьезное действие. Поэзия свободна и бездейственна, ибо она – лишь речь, а не поступок. Человек принадлежит земле. Он наследник и ученик по отношению ко всем земным вещам. Вещи находятся в конфликте между собой, и задача человека – разрешить этот конфликт, объединить вещи. Человек творит мир, и мир восходит. Человек разрушает мир, и мир уходит. Чтобы была история мира, т. е. его восход и закат, для этого человеку дан язык. Он – благо для человека. Так думает Гельдерлин.

Язык предназначен для взаимопонимания между людьми. И в этом смысле он – благо. Как функционирует язык? Через историческое развитие человека. Когда началось время, а вместе с ним и история, а вместе с ними – разговор, – мы стали историчны.

Языком человек именовал множество богов. Боги сами говорят и создают мир. Человек – это разговор, в котором происходит название богов и начинается мир.

Однако Хайдеггер задается вопросом: «как начинается этот разговор, который есть мы? Кто осуществляет это название богов?». За ответом Хайдеггер обращается к Гельдерлину.

Именование богов и полагание бытия совершается поэтом, поэзией. В качестве существующей вещь полагается словом. Человеческая жизнь поэтична по существу. Философ пишет: «“Проживать поэтически” значит пребывать в присутствии богов и быть затронутым близостью вещей». Жизнь поэтична. Она «не заслуга, а дар»¹. Гельдерлин, а вслед за ним и Хайдеггер полагают, что поэзия – это некий «праязык», источник языка прозаического. Хайдеггер утверждает, что сущность языка должна пониматься из сущности поэзии.

Поэт угадывает тайные намеки в душе народа и передает их в своих гениальных произведениях. Об этом в начале XX в. писал русский поэт Вячеслав Иванов, продолжая мысль Ф. Тютчева. Новое народное слово должно стать материалом современной поэзии и полнее выразить чаяния народной души. Примерно об этом же пишет Гельдерлин, а за ним и Хайдеггер: «поэт стоит между теми – богами и этим – народом. Он тот, кто выброшен в эту между, на эту промежь между богами и людьми. Но только в этой между впервые решается, что есть человек и где водворит он свое пребывание. “Поэтический житель человек на этой земле”» (Слова Гельдерлина в цитате Хайдеггера – С.С.)².

Согласно Хайдеггеру, Гельдерлин творил в необычную эпоху, – когда прежние боги уже отошли, а грядущий Бог еще не пришел. Это время Хайдеггер называет «скудным» промежутком истории. Из этого скудного времени поэт добывает истину для своего народа.

¹ Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. – С. 83.

² Там же. – С. 93.

3.2. ЭСТЕТИКА ГАНСА ГАДАМЕРА И ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА

3.2.1. Г. Гадамер

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ. Гадамер родился в 1900 г. в Германии. Учился философии в Марбурге, где впоследствии преподавал историю философии. В 1922 г. защищает первую диссертацию, через 6 лет – вторую.

В годы нацизма Гадамер сумел официально остаться ученым: он не эмигрировал и не ушел во внутреннюю эмиграцию; с 1933 по 1945 г. он написал девять небольших статей, восемь из которых опубликовал. В 1946–1947 гг. он возглавляет университет в Лейпциге. Однако он довольно быстро переезжает в Гейдельберг руководить кафедрой. «Здесь Гадамер работает более сорока лет. Лишь в 1986 г. он оставляет чтение лекций, но на семинарах мыслитель по-прежнему неутомим»¹.

ЭСТЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА. Герменевтика – это процесс истолкования текста. Человек читает книгу, переживает ее идеи, затем объясняет эти идеи другим людям. Процесс объяснения (интерпретации) и есть герменевтика вживания и сопереживания.

Герменевтика строит мост между сознанием одного человека, принадлежащего одной эпохе, одному народу, одной культуре и сознанием другого человека – с другой системой ценностей. Искусство же не строит никаких мостов. Оно соединяет красотой непосредственно. Мы воспринимаем Гомера так, как будто между нами и ним нет пропасти тысячелетий. Он понятен и доступен нам так, будто мы – его современники. Так считает Гадамер. Произведение искусства прорывает исторический горизонт, в котором оно было создано. Искусство всегда современно. Оно всегда принадлежит настоящему. Далее, Гадамер соглашается с Гегелем: красота в природе есть отблеск красоты в искусстве.

Как же связана герменевтика с искусством?

«Герменевтика есть искусство изменять и передавать путем собственного истолковательного усилия то, что сказано другими и живет в нашей традиции, но не обладает непосредственной ясностью»², – пишет Гадамер.

Неповторимая актуальность художественного произведения состоит в том, что оно безгранично открыто для новых интеграций с другими явлениями культуры. Даже если художник думает о своих современниках, подлинное искусство выходит за рамки его эпохи, оно принадлежит настоящему. По вопросу о соотношении искусства и природы Гадамер идет не за Кантом, но за Гегелем, сказавшим: «Красота в природе есть отблеск красоты в искусстве».

¹ Малахов В. С. Философская герменевтика Ганса Георга Гадамера // Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 325.

² Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – С. 259.

Например, Реформация привносит тайну, загадку в понимание индивида, весь мир становится субъективным, т. е. зависящим от субъекта. Найти в нем общезначимый, т. е. объективный, смысл, избежать псевдопонимания – задача того искусства, которое можно назвать герменевтикой.

В последнее время герменевтика видит свое назначение в избегании ложного понимания. Герменевтика – это как бы перевод с одного языка на другой. Этот перевод возможен только тогда, когда первый язык понят. Герменевтика получила название по имени бога Гермеса, «толмача божественных посланий людям»¹. «Герменевтика вбирает в себя эстетику». Она толкует эстетику, показывает смысл произведения искусства, затрагивает нас этим смыслом. «Художественное произведение, что-то нам говорящее, – это как очная ставка», – пишет Гадамер². В нем открывается тайна, и она затрагивает нашу душу. Все бледнеет перед искусством. Понимая, что говорит искусство, человек встречается с самим собой. Особенность языка искусства в том, чтобы волновать внутреннюю, интимную часть нашего сознания. Этот язык неисчерпаем. Отдельное произведение выражает символические черты, присутствующие всему миру (т. е. одна вещь указывает на другую, возвышенную, и так без конца).

Произведение искусства всегда что-то говорит человеку, причем так, словно обращено прямо к нему, как нечто современное. Отсюда задача понять и объяснить смысл говоримого. Отсюда – необходимость герменевтики.

Герменевтика универсальна. Мир, который может быть понят, есть язык. А герменевтика применима ко всему языку – ко всему миру.

Произведение искусства трогает нас своей интимностью, чем разрушает все привычное. Оно говорит нам: «Ты должен изменить свою жизнь»³.

«АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО». Актуальность – жизненная важность красоты на сегодняшний день, ее действенность.

Искусство в наше время должно обосновать законность своего существования. Итак, Гадамер ставит проблему оправдания искусства.

Новая для искусства ситуация, сложившаяся в XX в., порывает с единой традицией XIX в. Когда Гегель читал лекции по философии искусства, он говорил, что «искусство отошло в прошлое»⁴, т. е. оно перестало быть очевидно необходимым, как это было в Древней Греции, когда оно служило изображением божественного.

С появлением христианства возникает идея о запредельности Бога, о невозможности выразить его человеческими средствами.

«Произведение искусства уже не божество, почитаемое нами, – говорит Гадамер. – Вместе с уходом античности искусство нуждается в обосновании».

¹ Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – С. 260.

² Там же. – С. 263.

³ Там же. – С. 265.

⁴ Там же. – С. 268.

Чтобы понять актуальность искусства, необходимо взять его в полном объеме – и то, каким оно было, и то, какое оно есть. Воспоминание есть основа духовной свободы. С понятием искусства обычно связывают понятие «прекрасного». Как Гадамер понимает, что это такое?

Прекрасное – это то, что освящено традицией, признано в обществе, то, чем можно любоваться. Прекрасное – это самовыражение, не связанное ни с пользой, ни с целью (вспомним понятия Канта: «незаинтересованный интерес», «целесообразность без цели»).

Мыслитель пишет: «Для души,.. утратившей крылья,.. остается лишь один путь, когда у нее снова начинают расти крылья и возвращаться способность воспарения. Это путь любви и искусства, любви к прекрасному... Благодаря прекрасному на некоторое время удается припомнить истинный мир»¹. Здесь Гадамер идет вслед за теорией Платона о припоминании: согласно этой теории, когда наше тело умирает, душа воспаряет в мир идей и созерцает там истину, добро, красоту и т. п. Когда же она вселяется в новое тело, то разуму человека остается только припомнить то, что душа видела на небесах.

Это путь философии. Платон называет прекрасным самое яркое или наглядность идеала, истину в природе и в искусстве.

Онтологическая функция прекрасного состоит в том, чтобы перебросить мост через пропасть, разделяющую идеальное и реальное, красоту и действительность.

Прекрасное индивидуально. И оно тоже истинно, как и всеобщие законы наук. Эстетика – это, по выражению Баумгартена, искусство красиво мыслить². То есть чувство прекрасного должно воспитываться, каждый должен научиться различать прекрасное и менее прекрасное.

Основная задача современного искусства в том, чтобы соединить потребителей искусства и само произведение искусства, преодолеть пропасть между ними. Надо включить наблюдателя в игру, сделать его соучастником творчества. По-настоящему воспринимает произведение искусства лишь тот, кто своим пониманием его «участвует в игре», добивается собственных результатов. «И если тебе действительно удалось приобщиться к искусству, мир становится светлее и жить в нем легче». Для этого нужно научиться «читать» произведение искусства, как текст. При этом важно понять, что текст – не только книга стихов или нотные записи. Сама игра на органе – тоже текст. И картина – текст. Надо научиться его «интерпретировать» (т. е. толковать). Если ты читаешь непонятный для себя текст, то никто не сможет тебя понять.

Гадамера волнует старый, как мир, вопрос: что такое искусство? Это прежде всего чистое искусство, дающее «незаинтересованное удовольствие» (Кант), бескорыстное наслаждение. Это «свободная красота» (Кант). «Красивыми, – пишет Гадамер, – называются природные вещи, в которые человек не вкладывал никакого смысла, а также вещи, созданные самим человеком,

¹ Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – С. 279.

² Там же. – С. 282.

но сознательно лишены им смысла» и дающие лишь игру красок¹. Итак, искусство – свободная игра.

Проблема соотношения искусства и природы: творчество художника есть предельное раскрытие возможностей природы как божественного творения. Еще раз Гегель: «прекрасное в природе является отражением прекрасного в искусстве» (Гадамер ссылается на Гегеля: Эстетика. Т. 1. с. 297). Творчество художника учит нас понимать природу.

ВОПРОС О СИМВОЛЕ. Что это такое? Гадамер передает миф Платона в диалоге «Пир»: сначала люди имели четыре руки и четыре ноги, две головы. Но когда они посягнули на власть богов, те рассекли людей надвое. С тех пор каждый человек ищет свою половину. Символ в переводе с древнегреческого – сбрасывание, соединение, синтез. Любой человек – только часть, а нужно достигнуть целого, синтеза, символа. Один человек – только осколок бытия и он должен соединиться с подобным ему осколком в гармоничное целое. Так вот произведение искусства и есть послание блага и гармонии. Оно соединяет. Но это не только послание, как считал Гегель. Думать так – значит заблуждаться. Гегель писал, что искусство – чувственная видимость идеи. Гадамер с этим не согласен. Искусство – не только послание. Это еще и творение. Искусство несводимо к идее и поэтому его сущность не может быть раскрыта языком, как считал Гегель. «Символичность в искусстве основывается на единстве намека и утаивания»².

Произведение искусства уникально. Смысл произведения искусства – в самом его существовании, а не в передаче какого-либо смысла.

«Символ не только указывает на значение, но и актуализирует его – он репрезентирует значение». Произведение искусства не только указывает на что-то, но содержит в себе то, на что указывается. «Произведение искусства означает приращение бытия... Любой созданный человеком предмет служит лишь средством и инструментом (от обеденной ложки до космического аппарата)... Это изделие». Его можно повторно создать, заменить другим и т. п.

«Напротив, произведение искусства незаменимо». Фотография и грампластинка – это репродукция, а не репрезентация. В репродукции нет уникальности. Если я найду лучшую репродукцию, я заменю ею старую, если потеряю – куплю новую.

Символическая репрезентация не зависит от мира вещей. Смысл символа – в том, что в нем содержится парадокс: «Символ сам воплощает то значение, к которому он отсылает, и даже делает его возможным»³. Сущность символа в том, что он несет не гносеологическую, но онтологическую информацию. Он не означает, а содержит свое значение в себе.

¹ Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – С. 285.

² Там же. – С. 300.

³ Там же. – С. 301–304.

3.2.2. Хосе Ортега-и-Гассет

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ. Он родился в Мадриде, в Испании, в 1883 г. Его отец был известным журналистом, мать тоже принадлежала к интеллигентной семье. Воспитан Ортега был в духе свободомыслия в области и политической, и интеллектуальной. В возрасте восьми лет он был отдан в иезуитский колледж, где пережил религиозный кризис и увлекся Ницше.

Защитив в 1904 г. диссертацию о раннем Средневековье, Ортега продолжил свое образование в Германии, в университетах Лейпцига, Берлина и Марбурга. В 1908 г. он опять возвращается в Мадрид, где становится профессором, а с 1910 г. руководит 25 лет кафедрой философии Мадридского университета. Ортега становится популярным не только на родине, но и за ее пределами.

С 1936–1937 г. мыслитель выступает против фашизма. Вследствие этого он был вынужден эмигрировать в Аргентину. По возвращении оттуда в 1945 г. Ортега переселяется в Португалию, где и живет до самой своей кончины в 1955 г.

Рассмотрим подробно эстетику Ортеги.

Одна из самых важных ранних работ Ортеги-и-Гассета – «**Адам в раю**» (1910 г.).

Здесь он выражает мысль, что искусство и наука незаменимы одна другой. Ортега пишет: «Искусство – не игрушка; им нельзя распорядиться по своему усмотрению. Каждое искусство обусловлено необходимостью выразить то, что человечество не смогло и никогда не сможет выразить никаким иным способом»¹. Более того, искусство имеет свои законы, которые никто, даже художник, не может нарушить.

Это – первое. Второе: художественное произведение, скажем картина, имеет два пласта, два слоя. Первый составляет изображенный художником «мир вещей». «Этот первый план картины еще не творчество, это – копирование»². Но за ним видна внутренняя жизнь картины, «мир идеальных смыслов», как пишет Ортега. Это и есть картина (скрытая энергия, пропитывающая каждый мазок). Правильно изобразить вещь – значит не просто ее скопировать, но установить ее значимость, ценность.

Еще несколько слов о соотношении искусства и науки. Наука анализирует вещь, разлагает ее на составные части. Но таких частей – бесконечное множество. Изучить их все наука не в силах. В этом трагедия науки. «Трагедия науки порождает искусство». Там, где научный метод исчерпывает себя, на помощь приходит метод художественный. Если наука обобщает, то искусство конкретизирует, уточняет. Природа постоянна. Она – объект науки. Жизнь – изменчива. Она – предмет искусства. Природа создается посредством обобщений, мир жизни творится путем индивидуальным.

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 63.

² Там же. – С. 61.

Живописец подобен Адаму в раю: задача его искусства – описать ту вечную жизнь, которую наблюдал первый человек в Эдеме. Через это царство живопись становится предметом истории, культуры.

В 1916 г. Ортега пишет этюд «**Эстетика в трамвае**», где он критикует идеи Платона и Канта о прекрасном. Как вы помните, прообразом прекрасного для Платона был мир идей. И он первичен. Для Ортеги же первична жизнь, милый облик. Он пишет: «При вычислении женской красоты мы руководствуемся не единой схемой, налагая ее на конкретное лицо». Напротив, оно само выбирает такую модель или идею, которая должна быть к нему применена. Ортега пишет: «Каждая женская индивидуальность сулит мне совершенно новую, еще незнакомую красоту... Как группа светящихся точек образует созвездие, так каждое реальное лицо создает впечатление совпадающего с ним лица идеального»¹.

Испанский мыслитель подчеркивает, что «основная тема искусства – всегда человек». И эта фраза очень отличается оттого, что напишет мыслитель впоследствии: он провозглашает лозунг «дегуманизации искусства». Об этом он говорит еще в «Эссе на эстетические темы». Последуем за его рассуждениями. Современная педагогика отрицательно влияет на развитие искусства. Она делает из него нечто полезное, обычное и отмеренное по часам. Из-за этого мы теряем «уважение и страх перед искусством»². Общество делает из науки здравый смысл, из морали – гражданскую порядочность, из искусства – полезное изящество. Это хорошо, этим нельзя пренебрегать. «Но Наука, Мораль, Красота – это совсем другое». Ортега пишет: «Я хочу пить воду из чистого стакана. Но не предлагайте мне красивый стакан... Я не смог бы поднести его к губам. Мне казалось бы, что я пью не воду, – кровь ближнего, нет, не ближнего, а двойника. Или я стремлюсь утолить жажду, или стремлюсь к Красоте (нечто среднее было бы обманом). Когда я хочу пить, пожалуйста, дайте мне стакан чистый, полный воды и лишенный красоты.

Есть люди, которые ни разу не знали жажды, настоящей жажды. И есть такие, что никогда не переживали Красоту в ее сущности. Только этим я объясняю, что кто-то может пить из прекрасного стакана»³.

«Искусство – это ирреализация. Сущность искусства – создание новых предметов, рождающихся из разрыва и уничтожения реальных предметов. Поэтому искусство – вдвойне ирреально: во-первых, потому, что оно не реально, его предмет – это нечто новое, отличное от реальности; а во-вторых, потому, что этот новый эстетический предмет несет в себе уничтожение реальности. Как второй план возможен лишь позади первого плана, так территория красоты начинается лишь за границами реального мира»⁴, – утверждает Ортега.

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – С. 161.

² Там же. – С. 95.

³ Там же. – С. 96–97.

⁴ Там же. – С. 110–111.

И еще несколько слов об искусстве и науке: «каждый подлинный поэт... незаменим. Ученый будет превзойден другим ученым, пришедшим ему на смену, поэт всегда... остается непревзойденным. Наоборот, всякое подражание в искусстве неуместно. К чему оно? В науке ценно именно то, что может быть повторено, ценность поэтического стиля – в его единственности»¹.

ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА. «Все молодое искусство, – рассуждает Ортега, – непопулярно» (кубизм, экспрессионизм, футуризм, абстрактная живопись, сюрреализм). Новое искусство встречает массу, враждебную по отношению к нему. Оно ненародно по существу, оно антинародно. «И дело не в том, что большинству публики не нравится новая вещь, а меньшинству – нравится. Дело в том, что большинство, масса, просто не понимает ее»². И только небольшая группа людей способна его воспринять адекватно. «Новое искусство не есть искусство для всех – оно обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда – раздражение в массе». Так как не все понятно, человек чувствует себя униженным, начинает ощущать свою неполноценность и яростно пытается утвердиться перед художественным произведением. А «добрый буржуа» как раз такой: он слеп и глух к любой бескорыстной красоте. Привыкшая к господству масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством, «ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их»³. «Наше предназначение, – считает Ортега, – быть в меньшинстве и сражаться с большинством».

Даже если чистое искусство невозможно, то возможно «очищение» искусства. Тогда все моральное и политическое будет выведено из искусства, «сделается почти незаметным». «Это будет искусство для художников, а не для масс, это будет искусство касты, а не демоса»⁴.

«Жизнь – это одно, Поэзия – нечто другое». Не стоит смешивать эти две вещи. «Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного – идти своим, «человеческим», путем, миссия другого – создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляет к реальному новый, ирреальный материк»⁵.

«Художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь», в свою душу, заявляет Ортега.

Раньше искусство было штукой серьезной, почти священной. Оно претендовало на спасение рода человеческого. Сейчас же искусство становится игрой, насмешкой над самим собой. «Вместо того, чтобы потешаться над кем-то, ... новое искусство высмеивает само искусство».

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – С. 112.

² Там же. – С. 220.

³ Там же. – С. 221.

⁴ Там же. – С. 226.

⁵ Там же. – С. 242.

Сейчас художник как бы порывает с традициями прошлого, его творчество агрессивно и направлено против господствующих норм. Налицо издевка над старым искусством. А нападать на искусство прошлого – «значит восставать против самого Искусства». Ненависть к искусству может возникнуть только там, где есть ненависть ко всей культуре в целом. Вот такой парадокс. Это и есть дегуманизация искусства.

Сейчас же задача искусства – создать ирреальные горизонты. Если искусство и спасет человека, то только от серьезной жизни, приведет к игре.

Искусство стало чистым, освободилось от человеческих страстей; осталось только искусством, без претензии на большее.

Контрольные вопросы и задания

1. Как связаны эстетика и герменевтика по Гадамеру?
2. В чем актуальность прекрасного?
3. Раскройте смысл теории дегуманизации искусства Ортеги.

3.3. «ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ» ТЕОДОРА АДОРНО

3.3.1. История написания книги

Теодор Адорно (1091–1969) писал эту книгу с 1956 г. до конца жизни. Книга осталась незаконченной, и исследователи издают ее так, как планировал автор. Она представляет собой фрагменты, не до конца логически скомпонованные. Адорно с 1931 г. преподавал во Франкфуртском университете. Но в 1936 г. вынужден был эмигрировать в Великобританию, а с 1938 г. работал в США. В 1949 г. он возвращается во Франкфурт. Летом 1950 г. он начинает читать курс лекций по эстетике. Всего он читал эстетику пять раз, в последний раз в 1967 г., когда уже были написаны некоторые части «Эстетической теории». Адорно иногда говорил, что эта книга – одно из произведений, которые он создавал на протяжении всей своей жизни¹.

В 1961 г. Адорно начинает работу над книгой, но вскоре прерывает ее, так как приступает к созданию другой книги – «Негативной диалектики». С 1966 г. философ продолжил работу над «Эстетической теорией», поскольку «Негативная диалектика» была закончена. В 1968 г. черновик был готов. Адорно отказался от деления книги на главы: текст идет сплошным потоком, лишь иногда разделяясь пробелами. По сравнению с черновиком, автор делает много новых вставок в основной текст. Последние изменения датируются 16 июня 1969 г. Адорно планировал завершить третий вариант работы после отпуска, который, как пишут издатели, «оказался для него последним»².

¹ Послесловие немецких издателей // Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 511.

² Там же. – С. 514.

3.3.2. Категории «Безобразное» и «Прекрасное»

КАТЕГОРИЯ «БЕЗОБРАЗНОЕ». Искусство также нуждается в безобразном, как и в прекрасном, полагает Адорно. Начиная с архаического культа Диониса, со всеми его фавнами и селенами, не говоря уже об эпохе эллинизма, – пишет он, искусство переполнено безобразными мотивами. Там, где, казалось бы, искусство отходит от безобразного, оно на самом деле возвращается к архаическому ужасному. Философ пишет: «архаическая безобразность, все эти каннибальски угрожающие рожи»¹ выражали страх как грех. Постепенно мифологические страхи отступают, сознание субъекта раскрепощается, «но старые пугала продолжают жить в истории», будучи неподвластны сознанию. Ницше говорил, что все хорошее когда-то было дурным, а Шеллинг называл ужасное началом вещей. Так и было в искусстве, полагает Адорно. Философ понимает под красотой не платоновскую идею в виде чистого начала, а отторжение от страшного и безобразного. Адорно полагает, что в искусстве безобразное подавляет прекрасное, и это выражается на примере китча.

СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ БЕЗОБРАЗНОГО. В социальном смысле безобразному отводится низшее положение. Социальные слои общества, расположенные у его основания, как правило, в эстетическом плане связываются с омерзительным. Адорно приводит примеры из Рембо и Бодлера. Власть имущие полагают, что жизнь ужасна, и ее должно украшать искусство. Однако когда искусство касается образа жизни люмпен-пролетариата, оно становится безобразным, изображая униженность и оскорбленность низших слоев.

Что же такое безобразное? Оно близко к ужасному, лежащему в основе искусства. Именно из ужасного, по Адорно, создаются образы и формы искусства. И чем чище, возвышеннее и благороднее эти формы, тем они ужаснее и безобразнее, ибо тем ближе они к идеалу.

«О ПОНЯТИИ ПРЕКРАСНОГО». Безобразное первично, прекрасное вторично, полагает Адорно. Эстетику обычно определяют как учение о красоте. Но этим все содержание эстетики не исчерпывается. Адорно полагает, что идея красоты напоминает о существенной красоте искусства, не выражая, однако, ее непосредственно. Категория прекрасного – лишь одна из многих категорий, которые не дают распасться, разрушиться искусству. Один из творцов эстетических категорий – Гегель с его эстетической диалектикой.

Прекрасное надо понимать не статично, не постоянно, но в развитии, в движении, со всеми его изменениями. Адорно представляет себе прекрасное как некий идеал, пребывающий на вершине укрепленного замка, за сте-

¹ Послесловие немецких издателей // Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 73.

нами которого «окопалось» безобразное. Философ полагает, что для счастливой жизни прекрасное должно бороться с безобразным до победного конца.

Природа казалась архаическому человеку ужасной. Однако постепенно этот ужас уступал место порядку. И, как пишет Адорно, «уже архаические хари, монстры и кентавры напоминают что-то человеческое»¹. Ужас бренности и непрочности человеческого существования начинает сплетаться с принципом порядка, противоположного хаосу. Но это – с одной стороны. С другой же, сквозь схему, порядок, структуру начинает проглядывать безобразное. Философ пишет о родстве красоты и смерти. Искусство обладает чистой формой, которая действует на все живое. Жизнь замирает, умирает в неподвижной, хотя и прекрасной, форме. Это – траур по искусству. Если же содержание художественной формы стремится выйти за ее рамки, она обретает собственную гибель. Почему? Адорно пишет: «Если идеей произведения искусства является идея вечной жизни, то она осуществима путем уничтожения всего живого в нем». Интеграция произведения искусства приводит к дезинтеграции изображаемой в нем природы, поскольку чем целостнее искусство, тем больше распадается то, из чего оно создано (природа).

3.3.3. «Природно-прекрасное»

ЗАКАТ ПРИРОДНО-ПРЕКРАСНОГО. Со времен Шеллинга вопрос о красоте природы, исследованный еще Кантом, был забыт. Искусство совершает над предметами природы акт насилия. Согласно Адорно, полностью сотворенное человеком, оно противостоит всему естественному, неделанному, природе. Однако искусственное зависит от естественного.

Тема красоты в природе исчезла из эстетики, поскольку ее вытеснила идея свободы человека и его достоинства. Впервые эти темы были развиты Кантом, но пересажены в эстетику Гегелем и Шиллером. В эстетике все независящее от воли субъекта искоренялось, а «мрачная тень идеализма была беспросветной». Субъект подчиняет себе все, превращая природу в простой материал и изгоняя ее из сферы искусства. Адорно замечает: «искусство стало ареной Истины, Красоты и Добра, которая в процессе эстетической рефлексии отбросила неоспоримые ценности на периферию всего того, что нес с собой широкий и грязный магистральный поток духа»².

КРАСОТА В ПРИРОДЕ. В этом пункте Адорно вплотную подходит к Канту, исследуя некоторые места из «Критики способности суждения»³. У Канта речь шла о том, что человек, способный оставить произведения искусства и начать любоваться природой, имеет благородную душу. Эта мысль весьма близка Адорно, и он критикует Гегеля, которого в первую очередь интересуется искусственная природа, вопреки природе естественной.

¹ Адорно Т. Эстетическая теория. – С. 79.

² Там же. – С. 94.

³ Кант И. Сочинения в 6 т. – Т. 5. – С. 314.

Природа и культура противостоят друг другу. Однако силы цивилизации слабы перед могуществом природы. В философии Канта еще присутствовал страх перед природной стихией. Однако он стал анахронизмом, когда субъект осознал свою свободу. Тем не менее, согласно Адорно, красота природы выше красоты техники. Он цитирует Верлена: «море прекраснее, чем соборы» [Цит. по: Адорно. С. 98]. Сейчас наступает новая фаза развития культуры, когда природа дает человеку целительный ужас перед собственной беспредельностью.

НЕРАЗРЫВНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО В ПРИРОДЕ И ИСКУССТВЕ. Художественное творчество и «эстетический опыт природы» воплощены в образах. Адорно пишет: «Искусство не является природой, как хотел убедить в этом идеализм, но оно хочет выполнить те обещания, которые дала природа». Природа хочет, но не может открыть человеку глаза на прекрасное. Однако это делает искусство. Согласно автору «Эстетической теории», искусство замещает природу, ликвидируя ее посредством изображения; все натуралистическое искусство лишь обманчиво близко к природе, потому что подобно технике низводит природу до уровня сырья. Нетрудно понять, что в решении проблемы взаимоотношения природы и искусства Адорно стоит на стороне Канта. Как «вещь в себе» Канта не походит на «явление», так и природа не совпадает с эмпирической реальностью.

Поэтические натуры наслаждаются пением птиц. Но голос черного дрозда в утреннем саду может навести ужас. Адорно пишет: «Ужас слышится в угрожающих руладах птицы <...>, в них звучит что-то зловещее, грозящее бедой». Из красоты природы возникла красота мифологии. Гениальный человек уже не мог быть удовлетворен природно-прекрасным, и он изобрел искусство. Искусство, по Адорно, прозаично, в отличие от природы, которая поэтична. Однако искусство черпает из окружающего мира, или, как говорит Адорно, из «Книги Природы». Природа – это картина, которая рисует сама себя.

Искусство XX в., что осознал уже М. Пруст, совершает копирование природы неадекватно. В результате получается китч, «мерзкая харя», заклеенная газетной рекламой различных товаров. Только гениальный натюрморт или пейзаж могут передать собой красоту природы. Но все же примирение живописи с природой до конца невозможно.

КРИТИКА ЭСТЕТИКИ ГЕГЕЛЯ. Сначала в «Эстетике» Гегель признает красоту в природе как нечто естественное. Природа, по Гегелю, – это «идея в ее инобытии». Красота в природе – это не красота «духа», как у Шеллинга, это, подчеркнем еще раз, его инобытие. При этом прекрасная природа красива не для себя, а только для нас. Из этого следует, согласно Адорно, что красота в природе бессильна, беспомощна и спасти ее может только наше субъективное сознание, человеческий дух. Адорно возражает Гегелю, что если природа – инобытие духа, то это указывает не только на их

различие, но и на взаимосвязь. Прекрасное, по Гегелю, есть выражение объективного духа. Но оно само зависит от сознания субъекта. Адорно пишет: «Истинно здесь то, что природно-прекрасное <...> не может оставаться в самом себе, его спасает лишь сознание, противоположное ему». Гегель выводит искусство из «недостаточности природы»¹. Оно возникает как компенсация за отсутствие идеала в действительности. Задача искусства – это соразмерное воплощение духовного в чувственном. Чтобы жить, природно-прекрасное должно умереть, погибнуть, уснуть, давая бытие красоте в искусстве, полагает Гегель. Согласно его точке зрения, природно-прекрасное имеет ряд недостатков: оно расплывчато, неясно, не укладывается в рамки четких понятий. Но, возражает Адорно, это и есть бесценные свойства красоты в природе. У Гегеля же она видоизменяется до неузнаваемости и затухает в искусстве. Адорно пишет довольно резко: «Отвергая в природно-прекрасном все мимолетное <...>, он проявляет поразительное, граничащее с узколюбостью равнодушие к центральному мотиву искусства – поиску художественной правды в ускользающем, недолговечном, брэнном»². Переход от красоты в природе к красоте искусства осуществляется, согласно Гегелю, по принципу господства и подчинения.

Адорно полагал, что искусство должно показать то, что на языке природы остается неясным, непонятным для восприятия субъекта. Произведение искусства должно примириться с человеком, умиротвориться в нем. Произведение искусства заглядывает в будущее, оно *не отражает* природу, оно *предвосхищает* события. Искусство не чуждо природе, а, наоборот, близко ей. Их нельзя противопоставлять: одно питает другое. Адорно говорит, что искусство хотело бы с помощью человеческих средств заставить заговорить нечеловеческое. Художественный идеал сливается с веществом, и только так возникает художественное творение.

ИСКУССТВО И ИСТИНА. Каким образом духовное, которое сотворено не Богом, а человеком, может быть истинным? – спрашивает Адорно. Вопрос об истине «сотворенного» есть одновременно вопрос о сотворенности истинного. Истиной искусства является дух, а не природа, которой оно якобы подражает. Истиной искусства поэтому является то, что не существует в обычном смысле слова. Адорно считает, что самый главный парадокс искусства состоит в следующем: искусство создает истину, т. е. несделанное, несотворенное, – только путем «делания», а не созерцания. Любое произведение искусства *истаивает* в собственной истине. Оно стремится к тому, чтобы присутствующая в нем истина покинула его и стала реальностью. Но тогда уничтожается само произведение.

Искусство необходимо отделить от религии, в которой оно возникло. Абсолютное, божественное присутствует в произведениях искусства, но сами они не являются абсолютными. Художественные творения «участвуют в аб-

¹ Адорно Т. Эстетическая теория. – С. 112.

² Там же. – С. 113.

солютном», и за это они «наказаны слепотой», которая делает непонятным их язык. Как пишет Адорно, «они обладают абсолютным и в то же время лишены его»¹.

Произведение искусства вырывает из жизни то, что изображает, умерщвляет его (например, натюрморт – С.С.) . Его жизнь «питается смертью». В своей смертоносности художественные произведения связаны с мифом, более того, подчинены ему. В стремлении спасти жизнь произведения искусства убивают природу. С другой стороны, дух при этом уже не борется с природой, не является ее заклятым врагом, он умиротворяется.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Искусство нуждается в философии, поскольку эта последняя содержит в себе те идеи, которые выражает искусство. Искусство – это тоже познание, но оно познает не объекты, а их истину.

Искусство и наука – вещи разные. Нельзя трактовать науку как средство познания искусства. Познание искусства – это дело искусствознания.

То, что эстетика трактует как свободу искусства, – это самоотрицание наблюдателя, который «виртуально угасает» в произведении. Но в постижении художественного произведения есть субъективный момент: чем больше субъект приближается к сущности искусства, тем глубже он «понимает объективность». Эстетически-прекрасное содержится в одном произведении. Но эстетический *опыт* нельзя изолировать созерцанием *одного* произведения. Понимание искусства возможно только на основе непрерывности эстетического опыта, т. е. взаимосвязи переживания разных эстетических объектов, полагает Адорно. Как оценить художественное произведение? В эстетике, как и в истории, есть пристрастие к более или менее «великим» произведениям и событиям. Искусство всегда создает что-то новое. Но иногда это «новое» тривиально. Только гениальное искусство – подлинное. Адорно делает следующее утверждение: «В клавиатуре любого рояля скрывается вся «Апассионата», композитору остается лишь извлечь ее оттуда, правда, для этого необходим Бетховен»².

Форма придает эстетическому произведению смысл. Она идет свыше, она божественна. Поэтому искусство смыкается с теологией. Возможно ли искусство без теологии? – спрашивает Адорно. Гегель в этом сомневался. Но говорит ли это о вечном и неувядающем начале теологии или отражении вечного проклятия – пока не ясно.

Контрольные вопросы и задания

1. Как Адорно понимал термины «безобразное» и «прекрасное»?
2. На каких основаниях Адорно критиковал эстетику Г. Гегеля?

¹ Адорно Т. Эстетическая теория. – С. 195.

² Там же. – С. 388.

3.4. АМЕРИКАНСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

3.4.1. Основные проблемы американской философии искусства

Искусство в настоящее время наиболее бурно развивается в музыке и живописи. А сами музыка и живопись особенно актуальны в Америке. Нью-Йорк – Мекка «художественного и музыкального неоавангарда»¹. Кроме того, Нью-Йорк становится центром театрального авангарда. Схематично проблемы американской эстетики можно разбить на четыре части.

МЕТАЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ: нужно ли изучать только само произведение искусства, или необходимо учитывать социальный и психологический контекст его создания? Возможна ли объективная и однозначная интерпретация произведения искусства? Можно ли дать определение искусству или произведению искусства? Очень интересной является проблема оригинала и копии. Почему мы ставим оригинал выше, если подделка (копия) может быть не менее талантливой и вызывать не меньшее эстетическое восхищение?

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЗНАНИЯ, ЯЗЫКА И СОЗНАНИЯ: познаваемо ли произведение искусства? Всегда ли оно имеет какое-либо значение? Есть ли у искусства свой язык? Символична ли природа искусства?

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА: как существует искусство: материально (т. е. в камне, бронзе, на холсте и т. д.), или духовно (т. е. в эстетическом переживании)? Есть ли у него особый способ существования, который можно было бы назвать, например, «культурным»? Можно ли понимать бытие искусства как существование его экземпляров (литература, графика, фильм), как бытие его исполнений (музыка, спектакль, танец) или его записей (например, ноты)?

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ НЕОАВАНГАРД. Художественная критика последних лет терпимо относится к новшествам в сфере искусства. Тем не менее произведения бывают столь радикальны, что возникает вопрос: может и должна ли эстетика принимать «любое предложение художника»? Каждое ли произведение может быть признано художественной ценностью?

3.4.2. Джордж Дики: определение искусства

Д. Дики заявляет следующее: 1) произведение искусства должно быть обязательно артефактом (от латинского *artefactum* – искусственно сделан-

¹ Дземидок Б. Современная философия искусства США: главные проблемы и направления // Американская философия искусства. – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – С. 5.

ное); 2) необходимо учитывать скрытые характеристики произведения искусства для его определения. Дики ставит вопрос о том, может ли произведение искусства быть создано природой. Некоторые исследователи это признают, ссылаясь на то, что мы иногда называем красивой скульптурой кусок дерева, извлеченный из болота. Дики отрицает такой подход. Произведение искусства должно быть артефактом, трудом человеческих рук.

Можно ли вообще дать определение произведению искусства? Дики утверждает, что само понятие «произведение искусства» как родовое по отношению к конкретным видам должно быть определено. Главный смысл произведения искусства – артефактность. Это первое. Второе: произведение искусства должно иметь социальный статус, быть общественным. И третье: оно должно иметь свойство, «невыставленное напоказ»¹. Проанализируем эти утверждения. Джордж Дики ссылается на статью Артура Данто «Мир искусства». Данто пишет: «Искусство нуждается в чем-то таком, что глаз не может обнаружить – в художественной ауре». Иметь то, что не видно глазу – это свойство артефактов. Это неуловимая атмосфера художественного произведения.

Дики дает следующее определение произведения искусства: «это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа присвоили статус кандидата для оценки»². Не все в мире становится кандидатом для оценки. Таковым не является, например, обратная сторона картины. Кандидаты для оценки – все, что выставлено в храмах, на площадях, в музеях. Однако многие художественные произведения никогда не попадают в музеи, а некоторые никто не видел, кроме самого художника. Поэтому, согласно Дики, сам художник присваивает своему произведению статус кандидата для оценки.

Однако когда продавец сантехнического оборудования выставляет на продажу свой товар, он тоже предлагает, чтобы мы его оценили. Тем не менее, согласно Дики, это не будет присвоением статуса «кандидата для оценки». Речь идет о том, что товар сантехника не имеет назначения быть произведением искусства, в отличие от картины М. Дюшана «Фонтан», на которой изображен унитаз, и это изображение является официально оформленным произведением искусства, т. е. ему присвоен статус кандидата для художественной оценки. Можно сказать, что к товару сантехника мы имеем корыстный интерес, тогда как «Фонтан» Дюшана – вызывает незаинтересованный интерес и созерцается бескорыстно (С.С.).

Наконец Д. Дики делает вывод: «Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал: “Я нарекаю этот объект произведением искусства”». И я думаю, что это, скорее всего, так и есть. Так что любой может сделать произведением искусства свиное ухо, но, конечно, это не означает, что получится шелковый кошелек»³.

¹ Американская философия искусства. – С. 245.

² Там же. – С. 246.

³ Там же. – С. 251.

3.4.3. Чем искусство отличается от неискусства?

Здесь мы обратимся к статье Маршии Итон «Искусство и неискусство».

Она начинается с того, что ей удалось пережить в Копенгагене в 1971 г., когда она занималась проблемами эстетики. В том году имела место выставка в Лаузианском музее искусств, получившая большой резонанс. Несколько художников, если их можно так назвать, разрезали лошадь на куски, разложили по банкам и выставили это в музее. Многие видевшие это были оскорблены, что нашло отражение в средствах массовой коммуникации.

В то время М. Итон находилась под влиянием идей Л. Витгенштейна и считала определение философских понятий пустой тратой времени. Но произошедшее в музее сильно изменило ее точку зрения. Она решила определить, что такое искусство и чем оно отличается от неискусства.

Разумеется, сказать, что все, сделанное человеком, – искусство, будет неправильным. Только те объекты будут предметами искусства, которые попадают в «художественный мир». Этот термин означает наличие таких институтов, как музеи, выставки, фондовые агентства, наличие профессионалов и любителей, потребляющих произведения искусства, и т. д. Итон приводит интересный пример, объясняющий, как предмет становится произведением искусства. А точно так же, говорит Итон, как человек становится рыцарем, женой или преступником. В рыцари посвящают. Жену венчают. Преступника осуждают. Иными словами, нужен некий институт, который договаривается с обществом о статусе какого-либо человека или вещи. Такой подход к делу издревле называется конвенционализмом (от слова «конвенция» – договор). Итон утверждает, что это касается и произведения искусства.

Разумеется, недостаточно, чтобы кто-то, пусть даже авторитетный человек, сказал: вот это – произведение искусства. Необходимо также, чтоб он привел аргументы для такой точки зрения. Люди говорят об искусстве. Они дают ему определения. Так как же можно определить искусство? Каковы необходимые и достаточные условия, отделяющие искусство от неискусства?

Вряд ли кому-нибудь приходит в голову заботиться о цвете швабры. Но колорит картины имеет громадное значение для ее восприятия. С другой стороны, зная, что мы рассматриваем картину в художественном музее, мы не будем обращать внимание на изнанку полотна. Глыба камня в центре города может мешать проезду или проходу и будет тем самым раздражать обывателя. Одним словом, продолжает Итон, мы должны настроиться на восприятие художественного произведения, вникнуть в его сущность. Это не означает, что раздражение исчезнет. Я помню, как Булат Окуджава иронично говорил по поводу дискуссии о сносе Старого Арбата примерно следующее: «Если снести Кремль, как удобно будет машинам проезжать по центру Москвы». Стало быть, полагаю, в произведении искусства должно быть что-то возвышенное, даже священное, что заставляет относиться к нему с трепетом и преклонением.

Итон дает следующее определение произведению искусства: 1) X есть артефакт; 2) X обсуждается таким образом, что история его создания заслуживает внимания и признания со стороны критики¹. Как видно, Итон в чем-то идет вслед за Дики.

Быть артефактом означает быть чем-то, сделанным человеком. Например, человек поднимает кусок бревна, спиливает его, приносит домой и вешает на стену. Итон пишет, что *произведение искусства* есть с необходимостью результат человеческой деятельности или манипуляций. С другой стороны, произведение искусства, в отличие от продукта природы, не может быть создано случайно и быть естественным. Оно создано специально и является искусственным.

Однако не все артефакты – произведения искусства. «В эстетическом опыте», – пишет Итон, – мы заинтересованы во *внутренних* свойствах объекта, который мы созерцаем. Свойства эти могут быть как приятными, так и неприятными, как чувственными, так и интеллектуальными. Например, хорошо исполненное произведение Баха вызовет приятное чувственное переживание. А плохая книга – неприятное интеллектуальное переживание. Иногда необходима специальная квалификация, чтобы отделить высокое произведение искусства от неудачного. Однако человек с адекватными чувствами и мышлением может и без образования отличить высокое произведение искусства от плохого. Здесь важно, чтобы был эстетический объект, иначе не будет и отклика. «Чтобы восприятие было возможным, произведение должно быть доступным»². Артефакт должен привлечь к себе внимание, заинтересовать. При этом надо иметь в виду тенденцию, в которой создано художественное произведение. Итон вводит термин «традиция», которую понимает как «особую форму жизни» (термин Л. Витгенштейна – С. С.), меняющуюся в зависимости от обстоятельств. Традиции определяют значимость тех или иных вещей, а также что важно оценивать и учитывать в оценке произведения искусства, а что – нет. Нельзя замыкаться только на собственных традициях, надо знать и чужие, чтобы не обеднять свои.

Традиция определяет условия критики: *что* можно оценить как высокое произведение искусства, а *что* – как низкое. Кроме того, важно, какой культуре принадлежит традиция: в одной культуре артефакт считается гениальным, в другой – нет.

Итон приводит интересный пример: понятие «шедевр» существовало не всегда. Оно возникло в XIII в. и означало, что создавший его человек достиг искусства мастера. Шедевр мог быть вещью, как, например, картина или стол; или событием, как, например, бритье бороды. Сейчас мы вкладываем в слово «шедевр» другой смысл: это кульминация в творчестве творца. И мы

¹ Американская философия искусства. – С. 275.

² Там же. – С. 278.

можем сказать, что перед нами шедевр, если он является артефактом, достойным критики.

Чем же отличается хорошее произведение от плохого? Поп-музыка или «мыльные оперы» не являются шедеврами, потому что в ходе их восприятия «притупляются чувства и ум». «Великое искусство обогащает»¹, вознаграждая за восприятие.

Вернемся к лошади, разбитой на куски и помещенной в сосуд. Безусловно, это – артефакт. Но как быть со вторым условием – шедевральностью? Критика обращала в данном случае внимание на внешние качества и смысл артефакта: этично ли поедание мяса? Итон относит этические вопросы к внешним проблемам произведения искусства. Если бы речь шла о форме, цвете и композиции, то обсуждались бы эстетические, т. е. внутренние, свойства.

Если же мы обратимся к самим эстетическим свойствам данного артефакта, возникнет вопрос: высокие они или низкие? Сопоставимы ли они с картинами Рембрандта, фугами Баха, пьесами Шекспира? Итон однозначно отвечает: нет. Ибо произведение рассчитано на то, чтобы вызвать шок. Но шок быстро проходит, а с ним проходит и эстетическая эмоция. С другой стороны, внимание зрителя не только не вознаграждается, но не учитывается вовсе. Перед нами объект, не обладающий никакой ценностью вообще. Только артефакт, вызывающий богатое переживание, является подлинным произведением искусства.

3.4.4. Тимоти Бинкли: «против эстетики»

Бинкли утверждает, что эстетика не является наукой об искусстве, она исследует художественный опыт человека, созданный эстетическими объектами. Иногда говорят, что если эстетика – это наука не только об искусстве, то, во всяком случае, искусство – самое важное для эстетики. Все эти рассуждения Бинкли считает неверными. И вот почему.

Статья Бинкли «написана под влиянием двух произведений Марселя Дюшана: “L.H.O.O.Q” и “L.H.O.O.Q Shaved” (На первом изображена Мона Лиза с подрисованными усиками и бородкой, на втором – та же Мона Лиза, но «побритая» – С.С.). Откуда, спрашивает Бинкли, известно, что это – произведения искусства? Оттуда, говорит он, что они занесены в каталог. «Если вы отрицаете, что это так, то объясните, почему названия в каталоге Ренуара считаются произведениями искусства, а названия в каталоге Дюшана не являются таковыми», – пишет Бинкли. И почему демонстрация полотен Ренуара – это художественная выставка, а «показ Дюшана – нет, и так далее». На вопрос о том, что такое “L.H.O.O.Q”, Дюшан отвечает: «Эта “Мона Лиза” с усами и козлиной бородкой является комбинацией “редимейд” и эпатирующего дадаизма»².

¹ Американская философия искусства. – С. 285.

² Там же. – С. 290 – 291.

Как писал «Мону Лизу» Леонардо? Он взял холст, краску и определенным образом нанес краску на холст, – рассуждает Бинкли. Вот перед нами Джоконда и ее фон. Можно со сколь угодно точностью описывать производство искусства. Однако при этом вы не получите о нем адекватного представления. Представление о художественном произведении, считает Бинкли, дает либо оригинал, либо хорошая репродукция. При этом назначение репродукции – не в том, чтобы точно воспроизвести произведение искусства, а в том, чтобы дать представление о том, как оно выглядит.

Итак, “L.H.O.O.Q” – репродукция «Джоконды» с усами, бородкой и подписанная буквами. То, как выглядит «Мона Лиза», важно. Я не смогу вам рассказать о ней, я могу ее только показать. Творение Дюшана, напротив, можно не показывать, достаточно рассказать о нем. Работа Дюшана – это репродукция «Моны Лизы» с подрисованными усиками и бородкой. Вообще говоря, не имеет значения, как это выглядит – изящно или нет. Имеет значение другое: какая здесь зашифрована информация, какая идея выражается? И что же такое “L.H.O.O.Q Shaved”?

Дюшан разослал приглашения на собственную выставку. И это приглашение было украшено фотографией игральной карты, на которой была изображена Мона Лиза и подписано: “L.H.O.O.Q Shaved”. Бинкли пишет: «Это произведение выглядит как “Мона Лиза”, а “Мона Лиза” выглядит как это произведение <...>. Различия в том, как они выглядят, имеют незначительное художественное значение, если таковое вообще имеется». Произведение Дюшана так же эстетично, как «портрет математика в книге по алгебре есть часть математики».

Что же такое эстетика? Это та часть философии, которая связана с искусством. В XVIII в. Александр Баумгартен ввел это слово для наименования «науки о восприятии». Баумгартен противопоставил «чувственные вещи» («эстетические сущности») и вещи умопостигаемые («абстрактные сущности»). Эстетика должна была исследовать первые (произведения искусства). Таким образом, эстетика превратилась в «философию искусства», в отличие от этики, ставшей «философией морали».

Кант ввел понятие «незаинтересованного интереса», согласно которому эстетический опыт имеет целью сам себя и лишен «практического интереса». Получается, что эстетический предмет – иллюзия, поскольку его реальность – «реальность незаинтересованного восприятия», и она «становится оторванной» от практической реальности. Например, изображенную на холсте королю мы видим, но подоить не можем (пример Бинкли – С.С.). Поскольку прекрасное существует не только в искусстве, но и в природе, эстетика изучает и красоту в природе, что противоречит ее определению как «философии искусства». Многими до сих пор эстетический объект считается вещью переживаемой: он должен быть или увиден, или услышан, или осязаем, или переживаем духовно. Но чувственные качества противоположны психическому переживанию, как физическое – духовному. Бинкли цитирует исследователя

Монро Бердсли: «Когда критик говорит, что поздние картины Тициана обладают поразительным ощущением воздуха и ясностью колорита, он говорит об эстетическом объекте. Но когда он говорит, что Тициан использовал темно-красный подмалевок <...>, он (критик) говорит о физических объектах»¹.

Бинкли пишет, что чувственность как основной признак эстетического объекта опровергается наличием художественной литературы. Само литературное произведение состоит из лингвистических элементов, которые неосызаемы. Это – особый элемент эстетического опыта. Искусство, согласно парадоксальному утверждению Бинкли, «не нуждается в том, чтобы быть эстетичным»².

“L.H.O.O.Q Shaved” – видимость «Моны Лизы». Если простить Дюшану эту шутку, оказывается оскорбленной «Мона Лиза». В “L.H.O.O.Q” Дюшан добавил только усики и козлиную бородку. Но это – надругательство. Устранив факт надругательства, не восстановить достоинства полотна Леонардо, поскольку изначально оно поругано, тогда как оригинал получается вторичным продуктом. Как пишет Бинкли, «шедевр иронически осмеивается во второй раз через уничтожение благородства, в чем была повинна “L.H.O.O.Q”». Первое произведение делает “Джоконду” смешной, второе разрушает ее».

Бритая «Джоконда» лишена эстетических свойств и представляет собой кусок окрашенного полотна. Дюшан создал искусство, не являющееся эстетическим. Начертания, сделанные им, передают информацию, а не вызывают эстетический образ, подобно начертанию треугольника в учебнике по геометрии (пример Бинкли – С.С.). Осмеяние Дюшаном личности Джоконды есть осмеяние собственной личности. Бинкли задается вопросом: не все художественные произведения являются личностями. Но если не личность, тогда что же есть произведение искусства? Это – творение. Чтобы возникло произведение искусства, достаточно, чтобы художник сказал: «Эта вещь – творение». Бинкли утверждает следующее: «Создать искусство означает, в принципе, выделить нечто (объект, идею) и сказать об этом: “это произведение искусства”, внося в каталог как художественное произведение». При этом любой человек может быть художником, если он следует художественным конвенциям. Для создания художественного произведения не обязательно что-нибудь делать. Достаточно придумать. Например, подписать буквы к репродукции «Джоконды».

Бинкли приводит еще один интересный пример: художник Роберт Барри объявил о том, что его выставка состоится в Амстердаме в 1969 г. и будет работать в течение двух недель. Но в дверях выставочной галереи он велел повесить объявление: «Для выставки галерея будет закрыта». Итак, ничего не выставляется.

¹ Американская философия искусства. – С. 296–297.

² Там же. – С. 305.

Бинкли замечает, что кажется нелепым, что художником может быть тот, о ком, как о художнике говорят в СМИ. Тем не менее это так. Бывает хорошее или плохое искусство, хорошие или плохие художники, профессионалы или любители. Но это, по Бинкли, не важно в художественном отношении. Искусство – это конвенция. С одной стороны, искусство – это дисциплина, как «математика, экономика, философия». Но с другой стороны, часть недавней истории искусства содержит в себе ослабление конвенций. Поэтому произведение искусства – это не личность, а творение, подобно тому, как есть творения в науке или философии.

Помещение писуара на полотно, а затем – в картинную галерею под названием «Фонтан» превращает его в произведение искусства: он помещен в другой контекст (из restroom в художественный музей). Итак, произведение искусства – это творение, о котором условились, договорились, что это – творение. Как пишет Бинкли: «если смешно, не обязательно тривиально»¹. И далее: «Эстетика имеет дело с эстетическим опытом, а не с искусством. Все – от музыки до математики – может быть рассмотрено эстетически». Это есть и в искусстве, и в природе. В противоположность этому искусство не всегда эстетично.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите основные проблемы американской философии искусства и объясните их смысл.
2. Как Д. Дики определяет искусство?
3. Чем, согласно М. Итон искусство отличается от неискусства?
4. Как по Т. Бинкли соотносятся эстетика и искусство?

3.5. ЭСТЕТИКА ЖОРЖА БАТАЯ И РОЛАНА БАРТА

3.5.1. Эстетические представления Ж. Батая

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ. Ж. Батай родился в 1897 г. в семье служащего. Отец его был тяжело болен: от сифилиса он ослеп, и вскоре оказался парализован. Все горести и невзгоды семейной жизни взяла на себя мать Батая, которую не покидали постоянные нервные срывы и мысли о самоубийстве. В 1913 г. он поступает в колледж города Реймса, серьезно относится к учебе, готовится сдать экзамен на степень бакалавра, что ему и удается в 1914 г. У Батая возникает религиозное умонастроение, и он принимает обряд крещения. Батай мечтает стать монахом, изучает теологию и философию и сдает экзамен на бакалавра по философии. В 1918 г. поступает в Архивный институт Парижа, где является лучшим студентом курса. В 1920 г. едет в Лондон, в Британский музей, где знакомится с Анри Бергсоном. В 1922 г. возвращается в Париж и назначается стажером в Национальную

¹ Американская философия искусства. – С. 314.

библиотеку, где изучает тексты Пруста и Ницше. В 1923 г. знакомится с русским философом Львом Шестовым, который советует ему читать Б. Паскаля и Ф. Достоевского. В 1924–1925 гг. входит в движение сюрреалистов. Перед Второй мировой войной начинает писать книгу «Внутренний опыт», которая является одним из его основных произведений, которую заканчивает в 1943 г. В 1945–1948 гг. читает лекции по философии и литературе, публикует статьи в различных журналах. В 1955 г. его настигает болезнь – артериосклероз мозга, врачи говорят о скорой смерти. Умирает в 1962 г.

Теперь подробнее о начале творческой деятельности Батая. В 20-е гг. он знакомится с Анде Бертоном и Луи Арагоном – знаменитыми поэтами-сюрреалистами. С этих лет вся жизнь Батая проходит под знаком сюрреализма: в 20–30-е годы он с ним сражается, в 40–50-е яростно защищает, впоследствии называет себя «внутренним врагом» этой художественной группы. Он читает Лотреамона, Рембо, Бодлера. Творчество Батая заполнено темами сюрреализма – жизнь языка в условиях бессмыслицы, безумия, насилия, страсти. Однако, в отличие от сюрреалистов, творчество Батая имеет «нисходящий характер», как справедливо отмечает С. Л. Фокин¹. Перед некоторыми фантазиями Батая меркнут даже самые откровенные и самые буйные идеи сюрреалистов. Он развивает мысль о «всеприятии», о демонстрации в физическом и метафизическом смысле человеческого низа – скверны, похоти, сексуальной вседозволенности. Образы книг Батая противопоставлены художественному вкусу парижан того времени.

В 1920 г. Батай едет в Лондон, где встречается с Анри Бергсоном. Тот демонстрирует ему теорию смеха, которая впоследствии у Батая станет ключевой². После этой встречи Батай писал: «в смехе я узрел основу основ. Мне казалось, что смех и мысль дополняют друг друга. Мысль без смеха казалась мне искалеченной, смех без мысли – ничтожным»³. С.Л. Фокин высказывает предположение: «Не смех ли, зароненный в душу Батая Бергсоном, стал разъедать броню веры, в которую заковал себя молодой Батай?». То, что Батай в течение своей жизни неоднократно возвращался к проблеме смеха, говорит о важности для него этой темы. Например, в книге «Божественность смеха» содержится множество афоризмов на эту тему. Батай пишет: «Будучи противоположностью гордыни, смех является противоположностью смирения»⁴.

«ЛИТЕРАТУРА И ЗЛО». Начнем с конца. В 1957 г. выходит в свет серия эссе Батая о французских писателях, в том числе о Ш. Бодлере, маркизе де Саде и М. Прусте. Мы остановимся на интерпретации Батаем творчества

¹ Фокин С.Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. – СПб., Изд-во Олега Абышко, 2002. – С. 11.

² Фокин С.Л. Летопись одного умирания: вехи творческой судьбы Жоржа Батая // Танатография Эроса. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 335.

³ Цит. по: Фокин С.Л. Философ-вне-себя... – С. 14.

⁴ Там же. – С. 16.

де Сада, поскольку именно она, на наш взгляд, наиболее показательна и важна для понимания творчества Батая.

Маркиз де Сад (1740–1813) – французский писатель, от фамилии его происходит слово «садизм». Маркиз де Сад прожил бурную жизнь. В молодости он часто попадал в тюрьму за непристойное поведение. В зрелости он попал в Бастилию, где за короткий срок написал такие произведения, как «Сто двадцать дней Содома» (написано за 37 дней), «Несчастливая судьба добродетели» (написано за 15 дней) и др., а последние годы жизни провел в психиатрической лечебнице, где и умер от астмы. Образ жизни, привычки, манера поведения маркиза носили скандальный характер, как и содержание его книг. Греховный смысл книг Сада обратил на себя внимание Жоржа Батая.

В качестве эпиграфа Батай берет текст Суинберна, где есть такие строки: «В центре этой шумной имперской эпопеи (а маркиз де Сад жил в эпоху Великой французской революции и в годы правления Наполеона – С.С.) появляется человек-фаллос с усмешкой жуткого и великого тирана; на этих страницах, отмеченных проклятием, как будто трепещет сама вечность. В этой смрадной яме – чистая лазурь, в этом отхожем месте – нечто от Бога»¹. Перед штурмом Бастилии, 2 июля 1789 г. де Сад кричит из окна своей камеры о том, что в Бастилии убивают заключенных. Это одна из тех провокаций, которые подвигли толпу на штурм 14 июля. Однако Сад не был освобожден, ибо за эту злостную выходку он переводится в лечебницу Шарантон, где отбывает под стражей в течение девяти месяцев. Во время штурма Бастилии его книги из камеры выбрасываются в окно или даже сжигаются. Рукопись «Ста двадцати дней Содома» удалось восстановить лишь в начале XX в. (См. об этом: Царьков А. Летопись жизни и творчества маркиза де Сада // Маркиз де Сад. Философия в будуаре. Тереза-философ. – М.: РИА Ист-Вест, Московский рабочий, 1991. – С. 259-286; с. 273).

Батай пишет: «Глубокий смысл его произведений заключается в том, что повсюду присутствует разрушение не только предметов и жертв, но и самого автора, причем вместе с его произведениями»².

Батай предлагает не рассматривать творчество де Сада всерьез. Его действующие герои пытаются либо оправдать, либо уничтожить зло. Но им, по мнению Батая, это не удастся. Пороки, утверждает Сад, так же необходимы, как и добродетели, и смеяться над пороком – все равно, что смеяться над физическим увечьем.

«Сад поставил себя выше человечества», – замечает Батай. Главная задача жизни де Сада – описание и изучение различных способов «разрушения людей», применение этого знания на практике, наслаждение смертью и муками. Все это подробное, скрупулезное описание расстилало, как пишет Батай, «перед ним пустоту, настоящую пустыню, к которой было устремлено

¹ Цит. по: Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – Мн.: Современный литератор, 2000. – С. 227.

² Там же. – С. 235.

его бешенство»¹. И сам Сад, и его творчество чудовищны. Герои движутся к смертельным мукам. Сам автор желает стать жертвою собственной судьбы.

В извращенных романах де Сада все герои – подлецы и негодяи. Батай цитирует «Сто двадцать дней Содома», тот отрывок, где описана личность палача: «Родился он лжецом, варваром, эгоистом, падким на удовольствия и жадным, обжорой, пьяницей, хулиганом, любителем содомии и инцеста, убийцей, поджигателем, вором». И даже в моменты страсти «он был похож на какое-то жуткое чудовище с огненными глазами, истекающее пеной, само воплощение бога похоти собственной персоной»².

Сам де Сад не был столь кровожаден. Хотя его обвиняют в том, что «он изрезал перочинным ножом молодую нищенку Розу Келлер и залил горящим воском ее раны». В его многочисленных замках свершались буйные оргии. Свидетели обвинения показывали на суде, что де Сад пользовался хлыстами с иглами, «удары которых заливали маркиза кровью».

Итак, Сад в своей жизни испытал те зверства, на которые пускались его персонажи, хотя, в отличие от них, он был способен и на человеческие чувства. Например, он избавил от гнета республиканцев свою тещу, которая до этого засадила его в тюрьму.

Анализируя творчество Сада, Батай замечает, что в нем с удивительной силой сошлись два несовместных ранее начала: слепая жестокость и ясное сознание. Обычно они существуют порознь, вытесняя из психики человека друг друга. Сидя в заключении в Бастилии, Сад впервые смог «описать эти бесконтрольные движения, на отрицании которых сознание построило общественное здание и образ человека», – отмечает Батай. Сад в своем творчестве оспорил непоколебимые ранее твердыни разума. Думается, в этом и скрыта причина интереса Батая к Саду. Ибо писатель XX в. ставил перед собой почти ту же самую задачу – поколебать фундамент разума, показать ту иррациональную и слепую силу, на которой этот фундамент покоится, и, следовательно, привести читателя к выводу, что не разум, а страсть – хозяйка нашей судьбы. А вот и напрямую та мысль, которую Фокин назвал «Танатографией Эроса»: «Мы не можем ограничить сексуальное влечение понятиями удовольствия и блага. Это влечение включает в себе элемент беспорядочности, бесчинства, доходящего до того, что это подвергает опасности жизнь поддающегося ему»³. Это Батай напишет в 1957 г. Но эта идея в его творчестве была воплощена гораздо раньше – в 1928 г., когда в свет вышла «История ока».

Что же касается «Ста двадцати дней Содома», то в этой книге де Сада описана вся мерзость жизни: «отрубленные пальцы, вырванные глаза и ногти <...>, мать, которую хитростью и запугиванием доводят до убийства сына; крики, кровь, льющаяся <...> потоком в зловонные лужи, в конце концов вы-

¹ Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – Мн.: Современный литератор, 2000. – С. 244.

² Там же. – С. 246–248.

³ Там же. – С. 251.

зывают непреодолимую тошноту», – пишет Батай. Не осталось ничего непорочного, неоскверненного, чистого. Что это, – спрашивает Батай, – богохульство или болезнь? И отвечает: «На самом деле эта книга – единственная в своем роде, в которой разум человека соразмерен *тому, что есть*». В ней описана неотвратимая деградация человека.

«ИСТОРИЯ ОКА». Несколько слов о сюжете. Повествование ведется от лица шестнадцатилетнего юноши. В состоянии повышенной сексуальности он встречается свою ровесницу Симону, находящуюся под гипнозом того же наваждения. Они предаются плотским утехам, в основу которых положена неистовая фантазия. Поиск забав весьма оригинален: Симона не хочет предаваться любви обычным способом – как мать семейства.

Во время сексуальных забав перед воображением читателя встает ряд предметов, чем-то напоминающих глаз: блюдце с молоком, вареные яйца, «гениталии убитого на корриде быка». Пара принимает в свое общество «скромную» и «набожную» девушку Марселлу, которая не выдерживает переживания плотских бесчинств и оказывается в «доме умалишенных». Друзья вывозят ее оттуда, но, вновь оказавшись в их компании, Марселла кончает с жизнью, повесившись в шкафу. Рядом с бездыханным телом начинается безудержная сексуальная игра, все набирающая обороты. В книге появляется новое действующее лицо – богатый англичанин сэр Эдмонд. Он подглядывает за героями, получая, тем самым, удовольствие. Они едут в Испанию – в Мадрид и Севилью, ведя прежний образ жизни. Бесчинство достигает апогея в одной из церквей Севильи, когда во время «мнимой исповеди» Симона совращает священника, убивает его, а сэр Эдмонд вынимает у него глаз, зрелище которого приводит Симону в иступленный восторг.

Симона говорит сэру Эдмонду:

– Ты видишь глаз?

– Ну и что?

– Это яйцо, – просто сказала она.

– Что ты хочешь сделать?

– Я хотела бы с ним поиграть.

– Как это еще?

– Послушайте, сэр Эдмонд, – сказала она, – мне нужен этот глаз немедленно, вырвите его.

Сэр Эдмонд не дрогнул¹.

¹ Батай Ж. История глаза // Четыре шага в бреду. Французская маргинальная проза первой половины XX века. – СПб.: Гуманистическая Академия, 2000. – С. 115.

В классической европейской культуре символ ока обычно связан с понятием умного зрения, разумного видения. Око – не чувственное, не эмпирическое, а такое, которое дает интеллектуальную, рациональную истину. Око видит не только то, что на поверхности, но и то, что в глубине вещей – их суть. Не даром в такой интерпретации возникает понятие идеи как «видимой умом сущности вещи» (А.Ф. Лосев). У Батая эта традиция прерывается: глаз видит мир как он есть – внешний, чувственный мир без привнесений разума. Эмпирический мир познается эмпирическим оком.

Сюрреалисты начала прошлого века выступили против жанра романа с его описательностью и психологизмом. Они предлагали своим героям пережить то, что те еще не переживали. Главное – свобода воображения, случай, который невозможно предвидеть.

Если роман сконцентрирован на внутреннем мире человека, то сюрреализм – на «человеке внешнем», пишет С. Фокин. Одно из основных правил – эротизм. Все, что спрятано у «внутреннего человека (термин Фокина – С.С.), выставляется на показ у человека внешнего: сдернуты все покрывала, нет фарисейства, пред взором ока – нагая плоть. В этом, в частности, выражается «антиромантическая устремленность сюрреализма»¹.

Фокин называет творчество Батая «танатографией Эроса». По этому поводу С. Зонтаг писала следующее: «Все, что Батай пытается передать в форме предельного эротического опыта, – это его подспудную связь со смертью. В своих озарениях он не изобретает сексуальных актов со смертельным исходом и не усеивает романы трупами жертв. Его метод – в другом: он нагружает каждый шаг ошеломляющей серьезностью, переживаемой как гибель»². Мы не можем согласиться со словами из этой цитаты, которую Фокин приводит почему-то как подтверждение своих мыслей. Очень тонкий знаток литературы С. Зонтаг словно не видит ни темы, ни сюжета, ни художественных приемов Батая. Нам все представляется прямо противоположным: конечно, у него есть «акты» со смертельным исходом, конечно, роман его усеян трупами жертв. Разумеется, каждый шаг его насыщен совершенно неадекватной веселостью «человека внешнего». В одном С. Зонтаг права: в романах Батая действительно присутствует связь секса со смертью. Только не «подспудная», а прямая, буквальная. «История ока» – тому подтверждение.

Фокин называет письмо Батая «битвой Эроса и Танатоса». Он пишет о Батае, что его литературные опыты суть не что иное, как танатография Эроса, графическое созерцание смерти, подхлестываемое воспаленным эротическим воображением.

Ролан Барт, фигура, переходная от структурализма к постструктурализму, писал об «Истории ока»: «это не есть глубинное произведение: в нем все лежит на поверхности, вне всякой иерархии, метафора разворачивается

¹ Фокин С.Л. Философ-вне-себя. – С. 83.

² Там же. – С. 91.

полностью, откровенно и по кругу, она не отсылает ни к какому “секрету”: здесь мы имеем дело с обозначениями без обозначаемого»¹.

Итак, мы переходим к изложению эстетической позиции Барта.

В статье «Метафора глаза» Барт подчеркивает антиромантизм произведений Батая. «История одного объекта» не есть игра воображения, это есть само воображение, взятое с точки зрения его субстанциальности. Барт даже предполагает возможность обозначения книги Батая как «поэмы», показывающей саму сущность воображения.

Роман можно логически продумать, предсказать его сюжет. В поэме же происходит невероятное, вся она – игра фантазмов, вспышка сумеречного сознания, наполненного «виртуальными элементами»². Барт пишет: «Нельзя не отнести к “Истории глаза” как к сферической метафоре: каждый из ее терминов всегда будет означать другого (ни один из терминов не будет простым означаемым) – и так без всякой возможности останковки цепи (как у Деррида, писавшего, что есть только означающее, без конечного, итогового означаемого – «О грамматологии» – С.С.). Ибо глаз – его история главенствует – представлял самого Отца, слепого, чье беловатое бельмо тарацилось, когда он мочился на глазах ребенка». Техника Батая, по словам Барта, «ведет к литературе под открытым небом, к литературе, расположенной по ту сторону всякого расшифровывания», утверждает Барт в «Метафоре глаза».

Барт пишет, что глаз, солнце и яйцо тесно связаны метафорой: «разбить яйца в ванне, проглотить или очистить яйца (вмятку), вырезать, выбить или превратить в эротическую забаву глаз, сблизить молочное блюдо и влажную промежность, нить света и струю мочи, вкусить желез быка как вкушают яйца, или ввести их внутрь себя <...>. Весь мир рассказа повергается в смятение <...>. “История глаза” обозначает как бы вибрацию, содрогание, дрожание одного и того же звука³. «Преступный язык» Батая и Сада (а Батай многое заимствовал у Сада) – «это и есть литература», – считает Барт.

3.5.2. Ролан Барт. Некоторые идеи эстетической концепции

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ. Р. Барт родился в 1915 г. Через несколько лет после его рождения отец – морской офицер – погиб на войне, и Барт переезжает с мамой в Париж. Там он учится в лицее Монтеня, затем – в Сорбонне. Его политические взгляды рано обрели левый уклон. Обозначился также интерес к театру. Барт планировал преподавать, но у него открылась болезнь – туберкулез легких. С 1941 по 1947 г. Барт проводит в санаториях, где много читает. В это время складывается стиль мышления ученого. Барт много времени уделяет разработке теоретических положений лин-

¹ Фокин С.Л. Философ-вне-себя. – С. 94.

² Барт Р. Метафора глаза // Танатография Эроса. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 94.

³ Там же. – С. 99.

гвистики. С 50-х годов он выступает как журналист, принявший сторону марксизма, и с этих позиций он анализирует литературу и театр.

В 1955 г. «он поступает в Национальный центр научных исследований, где берется за работу по “психосоциологии одежды”»¹. Барт знакомится с трудами Н.С. Трубецкого, Р.О. Якобсона, Л. Ельмслева, Кл. Леви-Строса и др. В результате в 1964 г. он написал научную книгу по социосемиотике моды. Она называется «Система моды», вышла в свет в 1967 г. Более ранней (1957) является книга «Мифологии», развенчивающая неадекватные стереотипы буржуазного мышления. Эта книга стала ярчайшим примером мышления Барта в доструктуралистский период.

Переход на позиции структурализма в 50-е – 60-е гг. связан с обращением к текстам русской формальной школы (в том числе к работам В.Я. Проппа) и ознаменован двумя статьями: «Воображение знака» (1962) и «Структурализм как деятельность» (1963). К началу 70-х гг. Барт вступает в третий период деятельности – постструктурализм. На него повлияли Ж. Лакан, М. Фуко, У. Эко, Ж. Деррида и др. Смысл Барт понимает уже не как структуру, а как живой поток, постоянно меняющийся и уходящий в бесконечность, связанный множеством нитей с другими смыслами, динамичный, подвижный.

Наиболее яркая работа этого периода – книга «S/Z», представляющая комментарий к бальзаковскому «Сарразину». Сюжет простой: герой книги Бальзака влюбляется в девушку, которая оказывается переодетым кастратом. Эта фабула комментируется Бартом.

В 1977 г. Барт становится популярным исследователем. В старейшем учебном заведении Франции – Коллеже де Франс – специально для него открывается кафедра. Барт полон литературных планов, однако выполнить он их не смог. В 1980 г. он попал в автомобильную катастрофу и через месяц скончался в больнице. Его гибель была воспринята как уход одного из выдающихся гуманистов XX в.

«СМЕРТЬ АВТОРА». Статья была написана в 1968 г. и представляет собой определенный этап в творчестве Барта – переход от структурализма к постструктурализму.

Тезис прост: в «письме» автор «умирает». Письмо – неоднородная, уклончивая и неопределенная область, где авторство теряется. Барт приводит такой пример: «Бальзак в новелле “Сарразин” пишет такую фразу, говоря о переодетом женщиной кастрате: “То была истинная женщина, со всеми ее внутренними страхами, необъяснимыми причудами, инстинктивными тревогами, <...> задорными выходками и пленительной тонкостью чувств”»². Барт задается вопросом: в чьих глазах возникает этот образ? Может быть, он воз-

¹ Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3–45.

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – С. 384.

никает у героя новеллы? Или у Бальзака-индивида, исходящего из собственного опыта влюбленности? Или у Бальзака-писателя, создающего литературное произведение? Так кто же не желает разглядеть травести? Этого мы никогда не узнаем, продолжает Барт, ибо в письме исчезает представление об «источнике». В нем исчезает телесная тождественность пишущего.

Барт пишет, что в искусстве для искусства, а не для внешней цели голос рассказчика отрывается от источника рассказа, «для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо». Обычно этого стараются не замечать. В современной культуре особенности художественного произведения объясняются спецификой личности автора. Например, для критиков «все творчество Бодлера – в его житейской несостоятельности, все творчество Ван Гога – в его душевной болезни» и т. д. Произведение искусства объясняют исходя из автора. Барт ссылается на идею Малларме о том, что «говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность»¹. Надо устранить автора, заменить его письмом и тем самым укрепить в правах читателя. Особо в этом процессе преуспел сюрреализм. Он не мог признать за языком абсолютные права на литературность, потому что язык – система, структура, а сюрреализм выступал против всяких систем. Но он показал право письма на полную свободу. Он призывал к «перебивам смысла», когда читатель ждет одного, а появляется другое. Он продемонстрировал технику «автоматического письма», когда рука пишет так, что мысль не поспевает за текстом. Согласно Барту, все это десакрализовало образ автора.

Современное письмо устраняет автора. В классической интерпретации литературы автор предшествует своему произведению, существует до него и вынашивает замысел в своем сознании. Автор – отец, текст – сын. В современной литературе между скриптором и текстом нет отношения «до – после». Писатель рождается и живет одновременно с текстом, создается вместе с ним. «Всякий текст вечно пишется *здесь и сейчас*», – утверждает Барт.

Текст – это не линейная цепочка слов, созданная автором-Богом и имеющая поэтому теологический смысл. Это – многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст состоит из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Пишет не автор, пишет скриптор. Его целью не является передать страсть, настроение, впечатления. Согласно Барту, скриптор лишь черпает слова из общего словаря. Жизнь «подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности»².

Главным становится не автор, а читатель, ибо главное – не «происхождение» текста, а его «предназначение». Однако Барт имеет в виду не классического читателя. Современный читатель – это «человек без истории, без

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – С. 385.

² Там же. – С. 389.

биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст». «Рождение читателя приходится оправдывать смертью автора», – провозглашает Ролан Барт¹.

Контрольные вопросы и задания

1. По каким признакам творчество Ж. Батая можно отнести к постмодернизму?
2. В чем особенность оценки произведений Батая Р. Бартом?
3. Покажите специфику эстетической теории Р. Барта.

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – С. 391.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

ОСНОВНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ. Что такое философия искусства? Возможно ли сопоставление двух этих понятий? Ведь философия – это любовь к мудрости (φιλο – люблю, σοφία – мудрость), искусство – это торжество прекрасного (не путать с красивым, ибо безобразное тоже может быть прекрасным). Итак, как сочетаются категории любви, мудрости и прекрасного? Можно сказать, что философия искусства – это любовь к мудрой красоте, прекрасная мудрость любви, мудрая и прекрасная любовь, любовь к прекрасной мудрости, прекрасная любовь к мудрости, мудрая любовь к прекрасному. Почему возможна игра этих слов? Да потому, что понятия мудрости, любви и прекрасного неразделимы, они стоят в едином синтезе. Это в теоретических размышлениях мы их разделяем, а в конкретной жизни мы имеем великолепное единство этих трех слов, слитых в пламенном синтезе.

В рабочих программах курс называется «Основы эстетики». Эстетика – это учение об искусстве, где искусство – «творчество по законам красоты» (Маркс). Есть еще такой термин, как «искусствоведение». Чем же отличаются искусствоведение, эстетика и философия искусства? На первый взгляд кажется, что это одно и то же. Однако на самом деле между ними есть существенная разница. Они отличаются друг от друга степенью теоретичности или, как говорят философы, абстрактности. Абстракция – это восхождение ума над всем конкретным, чувственным или эмпирическим. Человеческий ум, восходя по ступеням абстракций, все более и более отвлекается, оставляя позади конкретные черты того или иного единичного художественного произведения, частной коллекции искусств, ее историю; и человеческий ум, в конце концов, поднимается к созерцанию прекрасного самого по себе в его абсолютности. В таком своем **качестве** прекрасное сближается с божественным, экстаз от рассмотрения красоты переходит в религиозный экстаз, и мыслитель переживает теологическое чувство от слияния с любовью к мудрости и красоте. Итак, наиболее конкретная реальность – это искусствоведение. Оно занимается анализом конкретного произведения искусства, скажем, «Сикстинской мадонны» Рафаэля. Как она стоит, каково выражение ее глаз, жест руки, как ведет себя младенец и т. д. Подобного рода исследования вы найдете в любом альбоме изобразительных искусств, в любом комментарии к художественным произведениям.

Эстетика более теоретична, чем искусствоведение. Ее волнуют общие законы искусства, основные принципы построения **прекрасного**, выработанные уже не на чувственном, а на рассудочном базисе. Однако человеческий рассудок еще не доставляет нам подлинного, глубинного знания об объекте творчества. Итак, если искусствоведение посредством чувств исследует конкретное произведение искусства, то эстетика – посредством рассудка изучает общие его законы. Однако, чтобы познать истину во всей ее полноте, в глубине ее сущно-

стного бытия, необходимо отвлечься не только от чувственной красоты, но и от рассудочных теорий и погрузиться в разумный свет прекрасных истин, подняться до созерцания прекрасного самого по себе. Когда мы начинаем заниматься этим, то мы попадаем в область философии искусства.

Для большей ясности, о чем идет речь, я предлагаю следующую схему:

	искусствоведение	эстетика	философия искусства
средство	чувства	рассудок, душа	разум, дух
цель	восприятие конкретного художественного произведения	построение теории искусства	созерцание прекрасного самого по себе

В наших лекциях присутствуют и элементы искусствознания и эстетические фрагменты. Однако главная наша задача – построение системы философии искусства. Философия искусства «пытается открыть тайну, которая существует в искусствах», – пишет Н. Гартман в своей «Эстетике» (с. 18). О различии искусства и философии искусства хорошо говорит Шопенгауэр: «Результат каждого художественного произведения – это выражение сущности жизни и бытия, ответ на вопрос: «что такое жизнь?». Каждое подлинное, удавшееся произведение дает на этот вопрос правильный ответ. Однако искусство говорит только наивным, детским языком, а не серьезным языком теоретических рассуждений, поэтому его ответ – мимолетный образ, а не устойчивое познание. Для чувственного восприятия на этот вопрос отвечает каждое художественное произведение, каждая картина, каждая статуя, каждое стихотворение, каждая сцена в театре; отвечает на него и музыка. Все искусства предлагают некоторый образ, говоря: «Гляди, это – жизнь!»»¹ Однако искусства способны дать лишь временный ответ на вопрос о сущности жизни; они всегда предлагают только фрагмент, пример вместо правила. А дать ответ на уровне теории, неизменный и навсегда удовлетворяющий, – вот задача философии искусства.

Искусство как бы рассеивает туман, окутывающий явления жизни. Произведения поэтов и художников содержат клад глубокой мудрости. Однако каждый, кто читает стихотворение или созерцает художественное произведение, должен внести в него себя, чтобы обнаружить эту мудрость: он извлекает из каждого творения лишь столько, сколько позволяют его способности и образование. Перед картиной каждый должен стоять так, как перед государем, ожидая, что он ему скажет; «заговаривать с ним он не должен, как и заговаривать с картиной, так как в этом случае он услышал бы только самого себя», – продолжает Шопенгауэр. То есть в творениях изобразительных искусств содержится, конечно же, мудрость, однако в скрытом виде. Раскрыть же эту мудрость, показать ее людям – вот задача философии искусства.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 433.

ИСКУССТВО И ПОДРАЖАНИЕ. У Шопенгауэра есть еще более интересное рассуждение, однако оно касается не отношения искусства к философии, но отношения искусства к природе. Последуем за ними.

Подражает ли искусство природе? Однако разве природа создавала когда-нибудь идеально прекрасного человека? И откуда художник может знать, что именно эти природные черты в человеке прекрасны, а эти – безобразны? Дело в том, что, по мнению философа, в наше сознание от рождения волей заложены некие идеи, носящие в том числе и эстетический характер. Если нечто во внешнем мире совпадает с этими идеями в нашем уме, мы говорим: «это – красота, а это – уродство». Гений, познавая в отдельной вещи ее идею, понимает природу с полуслова и ясно выражает то, о чем она только лепечет. Только так мы можем узнавать прекрасное там, где оно удалось природе. Таким образом, художник подражает не природе, но заложенным в его сознании идеям, источником которых выступает наша внеразумная воля.

СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА. Многие философы искусства пытались ответить на вопрос: в чем истинная сущность искусства? В начале XX в. в русской культуре возникло такое явление, как символизм. Ведущими теоретиками этой школы были Вячеслав Иванов и Андрей Белый. Последуем за их рассуждениями о природе искусства. Мы не будем долго останавливаться на идеях Вячеслава Иванова, приведем только одну цитату: «Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами, человек, взятый по вертикали, в его свободном росте вглубь и ввысь. С большой буквы написанное имя Человек определяет собою содержание всего искусства, другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве, ибо Бог на вертикали Человека. Не умещается в нем только в горизонтали человека лежащая житейская польза... Чем пристальнее мы будем вглядываться в существо ересей (т. е. утилитаризма), тем очевиднее будет становиться истина правого эстетического исповедания»¹. Андрей Белый рассуждает так: «Искусство – это творческое раскрытие и преобразование жизни». Но что такое творчество? Это такая деятельность человека, которая перерабатывает первобытный хаос так, что из него возникают новые миры. «То, что начинается в искусстве, заканчивается в религии»², – считает Андрей Белый. Искусство творит ценности. И в глубине целей, выдвигаемых искусством, таятся религиозные цели: преображение человечества, создание нового искусства. «Смысл искусства – только религиозен»³. «Смысл искусства – пересоздать природу нашей личности».

¹ Иванов В. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 198.

² Андрей Белый. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 115.

³ Там же. – С. 120.

«Искусство есть искусство жить. Но что есть умение? Что есть жизнь?» – спрашивает А. Белый. «Умение жить есть непрерывное творчество: это мгновение, растянувшееся в вечность. Вечность распадается на водопад миггов, образ жизни распадается на тысячи образов, форма жизни – на тысячи форм... Творчество мое – бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая, – бомба, брошенная в меня: удар бомбы о бомбу – брызги осколков; осколки моего творчества – формы искусства (т. е. поэзия, живопись, архитектура, скульптура, музыка – С. С.); осколки видимости – образы, разрывающие личную мою жизнь»¹.

РОЛЬ ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ. «Язык, – пишет А. Белый, – наиболее могущественное орудие творчества... Познание невозможно без слова... Живое, изреченное слово – выражение сокровенной сущности моей природы... Слово есть выражение сокровеннейших тайн природы... Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира... Вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего. В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в бессознательной глубине моего сознания с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый – третий мир – мир звуковых символов; мир внешний проливается в мою душу, мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; я – слово, и только слово»².

«Процесс называния явлений мира словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; заговаривая явления, я ... покоряю их...

Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия. Мышлением я различаю явления, словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими. Слово зажигает светом победы окружающий меня мрак», – восклицает Андрей Белый.

«Соединение слов... есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного, и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком межпланетных пространств, бросают их на неизвестную планету, где вспыхивают радуги»³.

«Всякое живое слово есть магия заклатья...

Миры отвлеченных понятий, как и миры сущностей, как бы мы эти сущности ни называли (материя, дух, природа), – не реальны; их и нет вовсе без слова; слово – единственный корабль, на котором мы плывем от одной неизвестности в другую, среди неизвестных пространств, называемых землею, небом, эфиром, пустотой и т.д., среди неизвестных времен, называемых

¹ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. – С. 238–241.

² Там же. – С. 131.

³ Там же. – С. 135.

богами, демонами, душами. Мы не знаем, что такое материя, земля, небо, воздух; мы не знаем, что такое бог, демон, душа; но, именуя неизвестности словами, мы творим себя и мир; слово есть призыв и вызывание бога...»¹

«Новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка вынашивается в поэзии. Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами. Мы еще живы, но мы живы потому, что мы держимся за слова.

Из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов. Мы знаем, что это – единственное наследство, которое пригодится детям.

Наши дети выкуют из светящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка, поэзия языка – жива. Мы – живы.²»

Контрольные вопросы и задания

1. Как связаны философия и искусство?
2. В чем разница между искусством и подражанием?
3. Какова сущность искусства?

¹ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. – С. 137.

² Там же. – С. 142.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Цель данного пособия состоит в том, чтобы показать эстетическую культуру во всем ее многообразии, рассмотреть классическую, неклассическую и постнеклассическую эстетику с точки зрения критики. Мы видим, что уже Аристотель сформулировал основные положения учения о трагедии, которые будут впоследствии развиты Ницше. Мы видим, что есть множество тем, лейтмотивом проходящих через европейскую эстетическую теорию, таких, как соотношение красоты в природе и в искусстве, врожденность или приобретенность чувства прекрасного у человека, космичность или хаотичность художественного творчества. Примеры можно было бы множить. Важно следующее: как бы по-разному не формулировались различные точки зрения, есть смысловая целостность, идейная ось, которая позволяет говорить о единстве в развитии художественных теорий. Все они отвечают на один вопрос: креативно или деструктивно искусство? Вопрос, ставший особенно актуальным в наше время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 528 с.
2. Американская философия искусства. – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – 320 с.
3. Аристотель. Сочинения. В 4-х т. – М.: Мысль, 1975 – 1984.
4. Балашов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – С. 233 – 287.
5. Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982. – С. 185–300.
6. Барт Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
7. Барт Р. Метафора глаза // Танатография Эроса. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 91–100.
8. Батай Ж. История глаза // Четыре шага в бреду. Французская маргинальная проза первой половины XX века. – СПб.: Гуманистическая академия, 2000. – 480 с. – С. 73–120.
9. Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – Минск: Современный литератор, 2000. – 352 с.
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
11. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
12. Белый А. Сирий ученого варварства. – Берлин: Скифы, 1922. – 24 с.
13. Библихин В.В. Кьеркегор и Гоголь // Мир Кьеркегора. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 82–90.
14. Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства. – Екатеринбург, Деловая книга, 1997. – С. 289–318.
15. Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – 480 с.
16. Бычков В.В. Aesthetica Patrum. Эстетика Отцов Церкви. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
17. Верлен П. Лирика. – М.: Худ. лит., 1969. – 191 с.
18. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
19. Дживилегов А. Рабле // Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Художественная литература, 1973. – С. 5–26.
20. Дземидок Б. Современная философия искусства США: главные проблемы и направления // Американская философия искусства. – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – С. 5–16.
21. Дики Д. Определяя искусство. Американская философия искусства. – Екатеринбург, Деловая книга, 1997. – С. 243–252.
22. Доброхотов А.Л. Метафизика // Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С. 362–363.
23. Иванов В.И. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 1–4. – Брюссель, 1971 – 1979.

24. Итон М. Искусство и неискусство. Американская философия искусства. – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – С. 271–288.
25. Кант И. Сочинения. В 6 т. – Т. 5. – М.: Мысль, 1966. – 564 с.
26. Киркегор С. Дневник обольстителя // Киркегор С. Наслаждение и долг. – Киев: Air Land, 1994. – С. 45–224.
27. Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3 – 45.
28. Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (фигуры Вагнера). – СПб.: Аxiома / Азбука, 1999. – 224 с.
29. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.
30. Лосев А. Ф. Эстетика возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
31. Мееровский Б.В., Нарский И.С. Философия мировой воли и скорби // Шопенгауэр А. О четвероюм корне... Мир как воля и представление. В 2 т. – Т. 1: Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – С. 632–666.
32. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1996. – С. 47 – 157.
33. Нордау М. Вырождение. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
34. По Э. Лирика. – Л.: Худ. лит., 1976. – 128 с.
35. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Худ. лит., 1973. – 784 с.
36. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982. – 496 с.
37. Свасьян К.А. Фридрих Ницше: мученик познания // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1996. – С. 5–46.
38. Степун Ф. Вячеслав Иванов // Степун Ф. Встречи. – Нью-Йорк, 1968. – С. 141–159.
39. Фокин С.Л. Летопись одного умирания: вехи творческой судьбы Жоржа Батая // Танатография Эроса. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 334–344.
40. Фокин С.Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2002. – 320 С.
41. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
42. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. – СПб.: Академический проект, 2003. – 320 с.
43. Царьков А. Летопись жизни и творчества маркиза де Сада // Маркиз де Сад. Философия в будуаре. Тереза-философ. – М.: РИА Ист-Вест, Московский рабочий, 1991. – С. 259–286.
44. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. В 2 т. – Т. 1–2. – М.: Наука, 1993.
45. Энциклопедия символизма / Кассу Ж., Брюнель П., Клодон Ф. и др. – М.: Республика, 1998. – 429 с.
46. Эткинд Е. Лирика Поля Верлена // Верлен П. Лирика. – М.: Худ. лит., 1969. – С. 5–32.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел I	
ЭСТЕТИКА ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА	4
1.1. Эстетические воззрения А. Шопенгауэра	4
1.1.1. Вехи жизни и творчества.....	4
1.1.2. Учение о гении.....	4
1.1.3. Красота природы и внутренняя сущность искусства.....	7
1.1.4. Суждения о поэзии	8
Контрольные вопросы и задания	9
1.2. Эстетика и жизнь Серена Киркегора.....	10
1.2.1. Биография Киркегора	10
1.2.2. Ирония как способ жизни.....	11
1.2.3. Ироническая эстетика. «Дневник оболъстителя».....	13
1.2.4. Болезнь и смерть Киркегора.....	17
Контрольные вопросы и задания	18
1.3. Эстетическое учение Фридриха Ницше	18
1.3.1. Биографические сведения и комментарий к творчеству.....	18
1.3.2. «Рождение трагедии из духа музыки»	19
Контрольные вопросы и задания	26
Раздел II	
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ СИМВОЛИЗМА РУБЕЖА XIX – XX ВВ.	27
2.1. Эстетика французских символистов.....	27
Контрольные вопросы и задания	37
2.2. Русский символизм серебряного века.....	37
Контрольные вопросы и задания	48
Раздел III	
ПРОБЛЕМЫ ПРЕКРАСНОГО	
В НОВЕЙШИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕОРИЯХ	49
3.1. Эстетика Мартина Хайдеггера	49
3.1.1. Биографические сведения.....	49
3.1.2. «Исток художественного творения».....	50
3.1.3. Хайдеггер о Гельдерлине	54

3.2. Эстетика Ганса Гадамера и Хосе Ортеги-и-Гассета.....	56
3.2.1. Г. Гадамер	56
3.2.2. Хосе Ортега-и-Гассет	60
Контрольные вопросы и задания.....	63
3.3. «Эстетическая теория» Теодора Адорно	63
3.3.1. История написания книги	63
3.3.2. Категории «Безобразное» и «Прекрасное».....	64
3.3.3. «Природно-прекрасное».....	65
Контрольные вопросы и задания.....	68
3.4. Американская философия искусства	69
3.4.1. Основные проблемы американской философии искусства.....	69
3.4.2. Джордж Дики: определение искусства.....	69
3.4.3. Чем искусство отличается от неискусства?.....	71
3.4.4. Тимоти Бинкли: «против эстетики».....	73
Контрольные вопросы и задания.....	76
3.5. Эстетика жоржа батая и Ролана Барта	76
3.5.1. Эстетические представления Ж. Батая	76
3.5.2. Ролан Барт. Некоторые идеи эстетической концепции	82
Контрольные вопросы и задания.....	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА	86
Контрольные вопросы и задания.....	90
ПОСЛЕСЛОВИЕ	91
ЛИТЕРАТУРА	92

Светлана Георгиевна Сычева

ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ

Часть II

Учебное пособие

Научный редактор
доктор философских наук, профессор А.П. Моисеева

Редактор Н.Т. Синельникова

Подписано к печати

Формат 60x84/16. Бумага ксероксная.

Плоская печать. Усл. печ. л. 5,58. Уч.-изд. л. 5,05.

Тираж экз. Заказ . Цена свободная.

ИПФ ТПУ. Лицензия ЛТ № 1 от 18.07.94.

Типография ТПУ. 634034, Томск, пр. Ленина, 30.