

The background of the entire page is a complex, abstract pattern of thin, irregular blue lines. These lines form a network of interconnected shapes, some resembling veins in a stone or a microscopic view of a material. The lines vary in thickness and density, creating a textured, organic feel. The overall color palette is a light blue on a white background.

В. М. Дианова

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ
ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА:**

ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В. М. Дианова

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ
ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА:**

ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ООО «Издательство “Петрополис”»
Санкт-Петербург
1999

ББК 87.8

Ди44

В. М. Дианова. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. Санкт-Петербург, ООО «Издательство “Петрополис”», — 240 с.

Рецензенты: доктор философских наук А. А. Грякалов, доктор философских наук А. С. Колесников.

В книге через осмысление всех проблем постмодернистского искусства проведена идея преемственности художественного развития, трактуемого как весьма сложный процесс, лишенный линейности. Такой подход вызван тем, что эпоха постмодерна — это эпоха многомерного продуктивного диалога, который особо наглядно проявляет себя в сфере художественной практики. В книге представлены взгляды ведущих западных теоретиков постмодернизма на состояние современного искусства. Она может служить учебным пособием для студентов и аспирантов гуманитарных факультетов университетов, художественных вузов, а также удовлетворить интерес всех тех, кто интересуется современной философией искусства.

ISBN 5-866708-151-6

© В. М. Дианова, 1999 г.

© ООО «Издательство
“Петрополис”», 1999 г.

Содержание

Предисловие	5
 <i>Глава I. Картины мира и теории художественного творчества</i>	<i>9</i>
§ 1. Картины мира, мировоззрение художника и новое мировидение	9
§ 2. Философское осмысление художественного творчества в восточной традиции	25
§ 3. Философское осмысление художественного творчества в западной традиции	37
 <i>Глава II. Философия искусства романтиков в контексте Нового времени</i>	<i>64</i>
§ 1. Разрывы в новоевропейской картине мира	64
§ 2. Осмысление искусства в рамках эстетики	80
§ 3. Трансформация художественной парадигмы в эпоху романтизма	91
 <i>Глава III. Модернизм как культурфилософское и художественное явление</i>	<i>113</i>
§ 1. Истоки философского обоснования художественного творчества в модернистский период	113
§ 2. Художественная практика и теоретические манифесты	140
§ 3. Философия искусства в модернистский период	160

Глава IV. Постмодернизм в философии, искусстве, культуре.....	175
§ 1. Постмодернистская ситуация в западной культуре и философский постмодернизм	175
§ 2. Постмодернистское искусство как предмет теоретического осмысления.....	191
§ 3. Художественная практика в постмодернистский период	212
Заключение	234

Предисловие

Предлагаемая читателю книга посвящена исследованию истоков и содержанию постмодернистской философии искусства, сложившейся к концу XX века. Подобное исследование осуществляется впервые, поскольку философы, причисляемые нами к постмодернистскому направлению, как правило, обращаются к анализу особенностей только современного художественного творчества. Между тем, через осмысление всех проблем постмодернизма с необходимостью проходит идея *преемственности культурного развития*, трактуемого как весьма сложный процесс, лишенный линейности. Такой подход вызван тем, что в постмодернизме сложилось новое интеллектуальное зрение, позволяющее пересмотреть весь опыт предшествующего развития человечества. Тенденция возвращения к истокам и основаниям вызвана намерением выявить в пройденном пути невостребованные в должной мере подходы и методы, готовностью увидеть через прошлое настоящее и объяснить то, что сегодня кажется новым и малопонятным.

Вместе с тем для постмодернизма характерно именно то, что его содержание ни в коем случае не ново. Постмодерн означает скорее не новизну, а плюрализм. И этот плюрализм имеет свои античные, средневековые, нововременные и др. праформы. Этим и объясняется структура книги, где речь идет о философском осмыслении искусства на предшествующих этапах развития западной и восточной культуры и — как следствие этого — конституирование в конце XX века постмодернистской философии искусства.

Доминирующим в этом анализе будет генеалогический подход в том смысле, в каком его обозначил Ф. Ницше и использовал М. Фуко, а именно: выявление *истоков современности через обращение к мыслительным и ценностным стандартам, которые коренятся в минувшем*. Этот же подход реализовал в своих трудах П. А. Флоренский, показав истоки и преемственность мысли, исходящей из платоно-аристотелевского идеализма и ведущей к реализму средневековья; затем раскрыв ее в другом аспекте — как она вела к конкретному идеализму Ф. Шеллинга или магическому идеализму Новалиса, так же как и

к современному ему витализму. То, что эти течения мысли не одно и то же, конечно, понятно русскому философу, но они, по его выражению, «питаются на одних пажитях и тянутся к одному солнцу»¹.

Кардинальные изменения, происходящие в мире искусства, начиная со второй половины XIX века, выдвинули проблему непростых взаимоотношений эстетики и философии, что вызвало, с одной стороны, утрату эстетикой монополии в сфере изучения искусства, поскольку она оказалась несоразмерной этим изменениям, и актуализацию философии искусства — с другой, которая уже имела прецеденты своего существования. Что такое философия искусства? Если понимать под философией учение о предельных принципах и основаниях бытия и если на познание того же претендует искусство, то мы вправе говорить о философии искусства как самостоятельной сфере философского знания. Учитывая давнюю перманентную дискуссию о предмете философии, можно предположить, что соответственно ей изменяется и предмет философии искусства. Последними подтверждениями этому могут быть «новая онтология» (М. Хайдеггер) и «онтологическая относительность» (О. Куайн). Кроме того, ретроспективный взгляд на путь, пройденный искусством, свидетельствует, что отношение искусства к онтологическим основаниям изменчиво.

Первым, кто поставил искусство в зависимость от онтологических оснований, был Платон. Его теория мимесиса собственно и формулирует проблему возможности/невозможности искусства познать подлинное бытие. Многозначность, противоречивость, метафоричность платоновских текстов — все это дало возможность теоретикам разных эпох трактовать их в довольно широком диапазоне, что порой приводило к грубым упрощениям и вульгаризации, в частности, в возникших позже теориях художественного творчества, на что неоднократно указывал А. Ф. Лосев.

Пожалуй, впервые необходимость философского (а не только эстетического или искусствоведческого) осмысления искусства была сформулирована Шеллингом, отметившим возможность выработки новой науки об искусстве, которую он трактовал как некое «историческое конструирование», должное определить место искусства в универсуме. Этот подход к осмыслению искусства не был утрачен, и впоследствии сложилась соответствующая традиция философского осмысления ис-

¹ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Т. 2. М., Правда. 1990. С. 32.

кусства, к представителям которой (при всем разнообразии авторских позиций) могут быть отнесены И. Тэн, Б. Христиансен, Р. Д. Коллингвуд, А. Банфи, Б. Кроче, Дж. Джентиле и др. В отечественной философии эта традиция была представлена работами П. А. Флоренского, С. Л. Франка, Вяч. Иванова, А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина, но со временем оказалась прерванной на несколько десятилетий. Вплоть до недавнего времени господствовала так называемая «нормативная эстетика», которой были присущи канонизирование принципов и установление неких абсолютных норм, однако все настойчивее осознается потребность в создании подлинно философской науки об искусстве².

В XX веке взаимодействие философской и художественной мысли стало еще более очевидным, чем в предыдущие столетия. Это и понятно. После четкой ориентации философских исследований на гносеологическую проблематику, характерную для Нового времени, в рамках которого и возникла эстетика (от греч. *aisthetikós* — чувствующий, относящийся к чувственному восприятию), интерес ученых сместился в сторону онтологической проблематики. Этот процесс охватил как сферу художественного творчества, так и сферу собственно философских изысканий. Именно поэтому возникла необходимость актуализации и конституирования философии искусства в качестве самостоятельной сферы или раздела философского знания. На это обратили внимание авторитетные мыслители Запада, указав на принципиальную недостаточность эстетического учения в подходе к анализу искусства, в объяснении современных тенденций художественного творчества. М. Вебер в свое время отметил, что эстетика всегда исходит лишь из фактичности искусства, поэтому она пытается обосновать, при каких условиях этот факт имеет место, но она не ставит вопроса о природе искусства, о том, «должны ли существовать произведения искусства»³. Х. Ортега-и-Гассет считает, что, «соприкоснувшись с произведением искусства, эстетика неизменно оказывается несостоятельной», ибо «она стремится уловить сеть определений неистощимую, многоцветную суть художественности», «эстетика — это квадратура круга, а следовательно, занятие довольно унылое», — пишет он⁴. Хочется обратить внимание на то, что Г. Фридлендер — автор вступительной статьи к сочинениям ис-

² См.: Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., Петрополис. 1997. С. 23.

³ Вебер М. Избранные произведения. М., Прогресс. 1990. С. 720.

⁴ Ортега-и-Гассет Хосе. Адам в раю// Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991. С. 65.

панского философа — очевидно, не без оснований озаглавил ее «Философия искусства и искусство философа»⁵.

Настоящей революцией называет Г.-Г. Гадамер то, что произошло с искусством на рубеже XIX–XX веков, и предлагает новые подходы, предполагающие понимание произведения искусства как «новой оформленной определенности», «нового крошечного космоса», «новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия», тем самым намечая возможность его философского осмысления⁶. В недавно вышедшей в нашей стране антологии «Американская философия искусства» ее научный редактор и автор вступительных статей Б. Дземидок пишет, что среди теоретиков второй половины XX века термины «эстетик» и «эстетика» употребляются неохотно, и даже с негативной окраской. По его наблюдению, «большинство современных американских создателей философской теории искусства называют себя не эстетиками, а философами искусства, а свои концепции определяют названием — философия искусства»⁷.

Между тем, в отечественных изданиях современных справочных пособий, а также в учебниках по философии понятие «философия искусства» отсутствует, в то время как наличествуют «философия религии», «философия права», «философия науки», «философия техники», «философия языка», «философия культуры». Лишь в «Краткой философской энциклопедии» — «оригинальном труде, — как пишут его авторы, — базирующемся на материалах многих статей из философских словарей Германии, США и Англии», различают эстетику и философию искусства⁸.

Установление соотношения между эстетикой и философией искусства выходит за рамки настоящего исследования. Действительная его цель — используя понятие «философия искусства», проследить различие и повторение в развитии тех динамических процессов, которые привели к возникновению постмодернистского искусства и которые, по нашему мнению, классическая эстетика охватить не может.

⁵ Фридлендер Г. М. Философия искусства и искусство философа (Эстетика Хосе Ортеги-и-Гассета) // Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991. С. 7–48.

⁶ Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., Искусство. 1991. С. 241.

⁷ Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ. / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга. 1997. С. 14.

⁸ Краткая философская энциклопедия. М., Прогресс, Одиссей. 1994. С. 3, 188.

Глава I

Картины мира и теории художественного творчества

§ 1. Картины мира, мировоззрение художника и новое мировидение

Понятия «картина мира», «образ мира», «модели мира» активно используются для осмысления процессов современного познания, в том числе познания художественного¹. Многие исследователи исходят из обоснования понятия «картина мира», сделанного М. Хайдеггером, который интерпретировал его во взаимосвязи с сущим — возникающим и самораскрывающимся присутствующему в нем человеку. Картина мира представляется как бы *полотном сущего* в целом. Понятая таким образом картина мира, поясняет Хайдеггер, означает «не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины»². Позиция человека по отношению к миру понимается как *мировоззрение*.

Известно, что в разные эпохи представления о сущем менялись, поэтому можно говорить об античной, средневековой и новоевропейской картинах мира. Для Платона существо сущего определяется как *эйдос*. Для средневековья сущее есть творение личного Бога-творца как высшей причины; быть — сущим значит принадлежать к определенной иерархической ступени сотворенного бытия и в таком подчинении отвечать творящей первопричине, здесь сущее предметно противопостав-

¹ Кузнецов Б. Г. Эволюция картины мира. М., изд-во АН СССР, 1961; Кузнецова Л. Ф. Картина мира и ее функции в научном познании. Минск, 1984; Казютинский В. В., Степин В. С. Междисциплинарный синтез и развитие современной научной картины мира // Вопросы философии. М., 1988. № 4. С. 31–42; Алтухов В. Философия многомерного мира // Общественные науки и современность. 1992. № 1. С. 15–27; Казин А. Л. Образ мира. Искусство в культуре XX века. СПб., ВНИИИ, 1991; Батракова С. П. Образ мира в живописи XX века // Мировое древо. Arbor mundi. 1992. № 1. С. 82–110; Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 150–160; Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., Согласие, 1997.

² Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие. М., Республика, 1993. С. 49.

лено человеку. Смысл новоевропейского представления о сущем лучше всего выражен словом репрезентация (représentation — фр.).

Разработку понятия «картина мира» мы находим, в частности, у М. Вебера, для которого оно предстает одним из центральных. Вебер пояснял, что «не интересы (материальные и идеальные), не идеи — непосредственно господствуют над поведением человека, но: “картины мира”, которые создавались “идеями”. Они, как стрелочники, очень часто определяли пути, по которым динамика интересов продвигала дальше (человеческое) действие»³. «Картины мира» могут восприниматься в качестве системы координат, позволяющих определять основные направления жизнедеятельности человека, его важнейшие цели, определять отношение человека к миру. Вебер выделил три самых общих типа, три способа отношения к «миру», заключающие в себе соответствующую установку, предопределяющую направленность жизнедеятельности людей. Первый из них он сопрягает с конфуцианским и даосистским типами религиозно-философских воззрений, получившими распространение в Китае, второй — с индуистским и буддистским, распространенными в Индии, третий — с иудаистским и христианским, возникшими на Ближнем Востоке и распространившимися в Европе (а впоследствии и на Американском континенте). Первый из них Вебер определил как приспособление к миру, второй — как бегство от мира, третий — как овладение миром. Собственно характеристика третьего выделенного им типа близка хайдеггеровской, который писал: «Основной процесс Нового времени — покорение мира как картины»⁴.

У Хайдеггера имеет место некая новизна в понимании новоевропейской картины мира, которую он видит в том, что человек составляет себе такую картину мира, в которую включает и самого себя. Поэтому «человек становится репрезентантом сущего»⁵ и, кроме того, обладает тенденцией набрасывания собственной языковой и концептуальной картины мира на все многообразие культуры. Причем подлинная новизна этого процесса в том, что человек захватывает это положение как им же самим устроенное, волевым образом удерживает его. Чем шире и радикальнее человек распоряжается покоренным миром, тем неустойчивее

³ Weber M. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd. 1. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1986. S. 252.

⁴ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 52.

⁵ Там же. С. 50.

наблюдение мира, и наука о мире превращается в науку о человеке, в *антропологию*, поясняет Хайдеггер. Тем самым тема «антропности» становится важнейшим элементом современного философского знания⁶, однако корни ее многие исследователи увидели в древних мировоззрениях. Так, в системе античного философско-космологического знания основным признаком и основным принципом являлась антропоморфность. Не приводя других примеров, отметим, что принцип антропности переживает сегодня свое возрождение. Однако вернемся к нашему исходному понятию.

Картина мира может складываться из научного (парадигмального) и вненаучного (мифологического, религиозного, утопического, художественного) знания. Согласно И. Лакатосу, в картине мира может быть не одна, а одновременно несколько научных парадигм⁷. При этом, конечно же, и наука бывает разной, поэтому следует различать науку той культуры, которая берет в качестве основного поясняющего инструментария теологию, и науку культуры, которая конституирует реальность при помощи мифа; науку культуры, для которой основным авторитетом является весь корпус древних текстов, и наконец науку, чьи истины зависят от экспериментальной верификации и полностью подчиняются ей. Существуют сторонники чистой науки, полностью исключающие возможность проникновений в картину мира как вненаучных, так и «ненаучных» идей⁸. Их следует отнести к той линии модернистского проекта, которая все еще продолжает развиваться и игнорирует появление постмодернизма со всеми его многообразными сторонами.

Постмодернистская позиция предполагает наличие в картине мира как научного, так и вненаучного знания⁹. К последнему можно отнести мифы, легенды, искусство, астрологию, вымыслы, утопию, мистику. Отношение к ним на протяжении человеческой истории было различным. Так, критика мифа христианством привела к тому, что в мышлении

⁶ Балашов Ю. В. «Антропные аргументы» в современной космологии // Вопросы философии. М., 1988. № 7. С. 117–125.

⁷ См.: Лакатос И. Фальсификация и методология научно-исследовательских программ. М., 1995.

⁸ См.: Холтон Дж. Что такое «антинаука»? // Вопросы философии. 1992. № 2. С. 26–58.

⁹ См.: Заблуждающийся разум? Многообразие вненаучного знания. Отв. ред. и сост. И. Т. Касавин. М., Политиздат, 1990; Романовская Т. Б. Рациональное обоснование вненаучного // Вопросы философии. 1994. № 9. С. 23–36; Разум и экзистенция. Анализ научных и вненаучных форм мышления. СПб., РХГИ. 1999.

Нового времени чисто мифологическая картина мира превратилась в противоположность научной. Поскольку научная картина мира характеризуется тем, что посредством знания можно предвидеть происходящие в мире события и управлять ими, постольку и всякое признание существования неподвластных и неуправляемых сил, ограничивающих или захватывающих сознание, считается мифологией. Ибо признаваемое таким образом, согласно критериям Нового времени, не может быть действительно сущим. А это значит, что всякий опыт, который не верифицировался наукой, приравнивался к фантазии, так что и мифотворческому воображению, и эстетическому воображению в Новое время отказывали в праве на истину. Однако сегодня мы уже говорим о необходимости пересмотра схемы «от мифа к логосу».

То, что в мифе слышится собственная истина, требует признания истинности способов познания, находящихся за рамками науки. Существует некая общность мифического опыта и художественного опыта, которая заключается, пожалуй, в их структурной общности. Некоторая общность может быть присуща науке, мифу и религии той или иной эпохи. Еще А. Эйнштейн писал, что «художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему», занимаются «созданием простой и ясной картины мира»¹⁰.

Сегодня отношение к вненаучным формам знания заметно изменилось. Так, мистику теперь склонны трактовать как древнюю и глубокую духовную традицию с солидным прогностическим потенциалом, мировоззренческой пронизательностью. Современная наука с удивлением открыла, пишет П. С. Гуревич, что древние знали в некоторых случаях гораздо больше, чем мы. Оказывается, между мистикой и наукой существуют многомерные связи. Именно в мистике родилась идея универсальности, цельности мира. Древний гнозис, по его предположению, базировался на созерцательном, всеохватном и интуитивном постижении реальности. Интуитивность приоткрывает некую реальность, предстающую в своей целостности и неразделенности. Были эпохи, когда мистика дополняла науку, но, избавившись от смутного интуитивного постижения бытия, наука стала дробить познание¹¹.

¹⁰ Эйнштейн А. Собр. научных трудов. В 4-х т., М., Наука, 1967. Т. 4. С. 40.

¹¹ См.: Гуревич П. С. Несколько замечаний об интуитивном постижении реальности // Вестник Российской Академии наук. 1992. № 10. С. 104–116; его же: Мистика как культурная традиция // Общественные науки и современность. 1994. № 5. С. 136–145; Емельянова Л. М. Роль интуиции в процессе познания мира. СПб., 1997.

Неизбежной составляющей картины мира является психологическое и национальное своеобразие ее «авторов». Любая «модель мира» исполняет роль «синтезатора» всех элементов национальной культуры: быта, языка, характера, науки и искусства, и осознание этого приводит к уяснению своеобразия символического восприятия мира. О. Шпенглеру, пожалуй, впервые удалось посмотреть на различные компоненты воспроизведения действительности в сознании (религию, эстетический образ, математические формулы и т. п.) как на «иероглифы народных душ и судеб». «Каждой из великих культур присущ тайный язык мироощущения, вполне понятный лишь тому, чья душа пренадлежит этой культуре»¹², — писал он. Напомним, что благодаря своему методу Шпенглер сумел смоделировать то, что он сам назвал «аполлонической душой», «фаустовской душой», «магической душой» и т. п., тем самым показал взаимосвязь человеческой души и картины мира, самобытной в каждой отдельной выделенной им культуре. И пусть весьма спорны и не вполне научны его методы аргументации, но все же его подход, основанный скорее на интуитивном видении и вчувствовании, поставил проблему взаимосвязи мировидения и картин мира, существующих, по его мнению, лишь в ограниченных временных рамках.

Весьма привлекательным оказывается описанная Шпенглером зависимость художественного творчества от того или иного типа культуры, в основе которой, полагает он, лежит некий первофеномен. Так, первофеномен «аполлоновской» культуры — «эвклидовская» телесность: отсюда господство пластики в искусстве. «Фаустовская» культура живет идеей «пространственной глубины», «третьего измерения» — отсюда единственный в своем роде феномен линейной перспективы в живописи и доминирование музыки. «Аполлоническая душа, — согласно Шпенглеру, — считала действительным только непосредственное присутствие в пространстве и времени — и в своих изображениях отказывалась от заднего плана; фаустовская стремилась через все чувственные ограничения в бесконечность — и перемещала посредством перспективы центр тяжести изобразительного замысла в дали; магическая ощущала все происходящее как выражение загадочных сил, пронизывающих мировую пещеру своей духовной субстанцией, — и обрамляла сцену золотым фоном, т. е. средством, находящимся по ту сторону

¹² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М., Мысль, 1993. С. 342.

всего красочно-естественного. Золото вообще не цвет»¹³. Так же как и пространство и время, определяют самобытность каждого стиля в искусстве цвет, форма, тени, ритмы и пр.

Шпенглер, согласно своей концепции, подчеркивает несводимость одной картины мира к другой. «Основные черты мышления, жизни, мироосознания столь же различны, — утверждает он, — как черты лиц отдельных людей»¹⁴. Бесспорной заслугой немецкого философа является его убежденность в том, что своеобразие искусства зависит от соответствующей ему эпохи, культуры. «Нет такого вида искусства, — пишет он, — который проходил бы через все века и культуры»¹⁵. В этой связи хочется заметить то нежелание принимать новое в художественном творчестве, которое выявляют консервативные круги в сфере искусства на протяжении всего XX века, особенно в последней его трети, когда возникли кардинальные изменения в представлении о единой картине мира, точнее, когда стали говорить об отсутствии таковой, что повлекло за собой соответствующие изменения в сфере искусства.

Не столько в рамках концепции Шпенглера, но, опираясь на эволюционную теорию познания, можно предположить, что для всех живых существ существует собственная картина мира, которая обладает атрибутами замкнутости, изоморфности объективной реальности и обеспечивает их выживание в соответствующих условиях. При этом если подойти к этой проблеме «извне», на метауровне, то становится очевидным, что для всех этих картин мира значительная часть объективной реальности остается в недостижимой трансцендентности. Было бы антропологическим заблуждением отрицать справедливость этого утверждения в отношении человеческой картины мира. Поэтому любая картина мира дважды относительна, поскольку опосредована и ограничена человеческим познанием, и конкретно-историческими условиями ее формирования¹⁶. В этой связи «любая онтология есть метафора бытия — иносказание и легенда в бесконечной мозаике иносказаний о мире и человеке»¹⁷.

¹³ Шпенглер О. Указ. соч. С. 423.

¹⁴ Там же. С. 343.

¹⁵ Там же. С. 391.

¹⁶ См.: Куайн У. Онтологическая относительность // Современная философия науки. Хрестоматия. М., Логос, 1996. С. 40–61.

¹⁷ Марков В. Миф. Символ. Метафора. Модальная онтология. Рига, 1994. С. 310.

Человек, конечно, способен перешагивать врожденные границы непосредственного чувственного восприятия, способен к самотрансцендированию. Вопрос в том, как далеко распространяется эта способность? По-видимому, широкие области объективно существующего мира еще находятся в недостижимой трансцендентности. Художественное творчество может стать одним из механизмов, способствующих трансцендированию и выходу человека за свои пределы.

Упуская все различия, которые порождают картины мира в философии, искусстве, науке и других сферах культуры, развивающихся под «их покровом», обратим внимание на то, что в каждой из этих сфер культуры мировоззрение выражается определенным способом. На этот факт указал В. Дильтей, выделив своеобразные типы мировоззрений в метафизических системах, которые определяют соответствующие принципы миропонимания¹⁸. Особо остановился он на мировоззрении, заключенном в искусстве. Дильтей ставит вопрос следующим образом: есть ли в процессе художественного творчества стремление к созданию мировоззрения? И отвечает, что художественное творчество само по себе чуждо такому стремлению, но «жизнепонимание художника, отраженное в его произведении, создает здесь вторичную связь между произведением искусства и мировоззрением»¹⁹. Выражение мировоззрения не может быть непосредственно вложено в произведение искусства, но оно определяет его внутреннюю форму. Поэтому возможно найти в самой форме произведения, в частности в живописи, в музыке, отражение типичных миропониманий, лежащих в основе, к примеру, натуралистического, героического и пантеистического мировоззрений. Среди различных видов искусства В. Дильтей выделяет поэзию, отличающуюся особым отношением к мировоззрению. «Поэзия, — пишет он, — в отличие от науки не стремится к познанию действительности, — она хочет показать кроющуюся в жизни значительность совершающегося, людей и вещей»²⁰. И далее: «Каждому жизнепониманию соответствует форма поэтического произведения. Отсюда недалеко до великих типов мировоззрения»²¹. Заслуживает особого внимания суждение Дильтея, что «типы поэтиче-

¹⁸ Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах// Культурология. XX век. Антология. М., Юрист, 1995.

¹⁹ Там же. С. 229.

²⁰ Там же. С. 230.

²¹ Там же. С. 231.

ского мировоззрения подготавливают путь метафизике и являются посредниками между нею и обществом» (выд. мною. — В. Д.)²². Именно эту мысль мы намерены обосновать в последующем тексте предпринятого исследования, показав, что в русле искусства может вначале возникнуть новое мировоззрение, а затем оно, уловленное и подхваченное метафизикой и другими разнообразными формами культуры, в частности отдельными науками, будучи усвоенным и пропагандируемым ими, становится достоянием всего общества.

При всем различии между открытиями литературы и науки существует несомненная соотнесенность, соответствие. У. Эко полагает, что в каждом веке способы организации художественных форм отражают пути, какими наука и культура видели реальность. Замкнутая, единая концепция в работе средневекового художника отражала концепцию космоса как иерархии установленных, предопределенных законов. Открытость и динамизм барокко знаменуют появление нового научного сознания: осязаемое заменяется визуальным (то есть превалирует субъективный элемент). По мнению У. Эко, эстетические новшества барокко отражали именно Коперниково понимание вселенной, отказ от геоцентрической конструкции²³. На эту взаимосвязь художественного творчества и научных открытий обратили внимание и другие ученые. Р. Надо в книге «Физика и метафизика в современном романе», как бы продолжая эту линию, пишет, что ньютоновский мир определяет и форму романа XVIII века, и тип организации в романе физической реальности: «Романисты, как и Ньютон, считали, что космос — это нечто, лишенное субстанции, это пустой контейнер, логически абсолютный по отношению к тому, что в нем содержится... Пользуясь некоторыми метафизически основанными допущениями, романисты XVIII века создали характеры, которые, проходя через все пространство романа, изменяются, прежде всего, как функция взаимодействия с другими внешними субстанциями, а время изображали как нечто, существующее “где-то” вне сознания»²⁴. Время — это часы, календари, оно вещественно, абсолютно, однонаправленно. Однонаправленно и движение сюжета романа XVIII века — из прошлого в настоящее, из настоящего в будущее. Герой и автор тоже абсолютны: герой неделим, как атом в старом понимании;

²² Дильтей В. Указ. соч. С. 231.

²³ См.: Eco Umberto. The Open work. Harvard univ press. Cambridge, 1989.

²⁴ Nadeau R. Readings from the new book of nature. Physics and metaphysics in the modern novel // The Univ of Massachusetts Press. Amherst, 1981. P. 185 (8).

автору известна вся механика жизни. XX век с изменением прежней картины мира и представлений о времени/пространстве упразднил и такую систему романа. По этому поводу И. Пригожин заметил, что сюжет сегодняшнего романа с его открытостью для многочисленных линий развития «легко соотносим с современной физикой и космологией»²⁵, а не с классическим образом мира, жестко детерминированного, стабильного, пребывающего в равновесии.

Поскольку художник — не индифферентная личность в общем процессе развития культуры, то зачастую в его творчестве можно наблюдать элементы научных открытий, способствующие смене парадигм. Приведем еще несколько примеров в подтверждение этому. Хотя романтизм в искусстве никогда не сравнивали с современным ему состоянием математики, отход в конце XVIII в. от ньютоновской математики делает возможным подобное сравнение: ведь в XIX в. математика изменила свои идеи аналогично тому, как в искусстве художники отошли от ренессансных традиций и обратились к романтизму. Поэтому можно утверждать, что художник сознательно или подсознательно всегда является одновременно ученым. Так, к примеру, анатомическое исследование человеческого тела начали не профессиональные медики, а художники, в частности Леонардо да Винчи; в живописи вполне сравним отказ в XIX в. П. Сезанна от перспективы с отказом английского математика Дж. К. Максвелла от ньютоновского закона инерции. Подчас сами художники не скрывали придания особой важности своим открытиям. Так П. Пикассо называл себя и Ж. Брака «братьями Райт», поскольку полагал, что кубизм, основателем которого они являлись, «преодолеет гравитационное притяжение перспективы». В этой связи можно говорить о наличии своеобразной «научной компоненты» в художественном творчестве.

Все стили искусства, будь то барокко или классицизм, романтизм или реализм, выполняют общую задачу — постижение и художественное воплощение закономерностей бытия. Стил ь искусства можно определить как предельно общее фундаментальное соотношение организующих установок, принципов и форм художественного мышления и творчества, характерных для отдельного исторического периода культуры. Ограниченный историческими рамками стиль является интересубъективной (межсубъективной) основой организации художественного освое-

²⁵ Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 51.

ния мира. В структуре стиля можно обнаружить познавательный смысл, свойственный перцепции искусства как мировоззрению исторической эпохи, отличающий его от других эпох. Художественный стиль можно рассматривать в качестве культурно-исторической парадигмы искусства определенной исторической эпохи, подобно понятию парадигмы в науке²⁶. Индивидуальная манера творческой личности, художника всегда основывается на закономерностях того или иного стиля.

Тип художественного сознания определяется авторским мировидением и диктует особое эстетическое отношение к действительности, способ ее постижения и отражения, диктует саму художественную доминанту, организующую поэтику произведения в целом. Любая концепция художественного творчества возникает в русле широкого социокультурного контекста, сложившегося в рамках определенной картины мира, и опосредуется рядом разнообразных факторов. В свою очередь, художественное видение формирует некий мировоззренческий комплекс, запечатленный в произведении искусства, являющийся одной из составляющих картины мира²⁷.

Все виды творчества человека — отражение и воплощение единого универсума — основаны на единых законах бытия. В открытии этих законов наука и искусство идут, казалось бы, разными путями, в одних на первый план выдвигаются в качестве доминанты такие методы познания, как анализ, индукция, дедукция, эксперимент, опыт, наблюдение; в других — интуиции, вдохновения, постижения, перевоплощения. Однако между ними нет жестких границ: как правило, элементы и первого, и второго пути присутствуют в обоих вариантах.

Особенности развития новоевропейской культуры характеризуются приоритетом научного знания в картине мира, поэтому вполне объяснима склонность исследователей проводить параллели между научными и другими формами знания. Философия также долгое время представляла собой скорее философию науки, чем мировидение. Однако XX век принес новые трактовки в соотношении составляющих картины мира — искусства, науки, мифологии и философии. Философия, если взять ее в самом общем виде, как теорию духовного освоения мира, теорию его человеческого осмысления, т. е. как теоретическую форму самопозна-

²⁶ См.: Бергер Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 114–128; ее же: Эпистемология искусства. М., Русский мир, 1997.

²⁷ См., например: Пруст М. Против Сент-Бёва. Статьи и эссе. М., Че Ро. 1999.

ния человека и мира, формирует не просто знание о мире, а знание человеческих смыслов, значений и ценностей. Поэтому мир философии полифоничен, так же как и полифонична картина мира. И в этом многоголосии, наряду с другими, то более, то менее отчетливо, всегда звучал голос художественного освоения мира. Особую силу звучания этот голос приобрел в новоевропейской картине мира XX века, поскольку именно в этот период искусство со всей очевидностью обнаружило тягу к сущностным, а не к феноменальным характеристикам бытия.

Вопрос о необходимости формировании нового мировидения возник в середине 70-х годов XX столетия и с тех пор стал предметом активного обсуждения. Доминантой этого мировидения стал второй основной закон термодинамики (закон возрастания энтропии), согласно которому все наши системы конечны, а тенденции упадка, декаданса оказываются гораздо более вероятными, чем тенденции к стабильности. Этот закон, будучи одним из основных законов физики, оказался значимым не только для всего современного естествознания, но для всей культуры в целом²⁸. В свое время он был охарактеризован А. Бергсоном как самый метафизический из всех законов природы. Сквозь призму этого закона культура предстает как редкое и хрупкое образование, существующее под постоянной угрозой рассеивания и могущее пребывать в некоей относительной стабильности только при условии приложения постоянных человеческих усилий, направленных на ее поддержание. Можно утверждать, что второй основной закон термодинамики, согласно которому все наши системы конечны, а тенденции упадка, декаданса оказываются гораздо более вероятными, чем тенденции к стабильности, становится определяющим для ситуации постмодерна, подобно тому как первый основной закон термодинамики (закон сохранения) был доминирующим принципом культуры и философии Нового времени.

Второй основной закон термодинамики, согласно которому структуры устремляются к более вероятному, менее комплексному состоянию, а теплота всегда переходит от более теплого к более холодному телу — и никогда не наоборот, — этот закон был открыт в XIX веке, но на сознание Нового времени (вплоть до нынешней смены эпох) реально никак не повлиял. В физике он был признан как закон, имеющий силу во всех без

²⁸ См.: Zencey E. Entropy as root metaphor // *Beyond the two cultures: Essays on science, technology a. lit.* Amos, 1990. P. 185–200; Яковенко С. И. Об организующем и разрушающем (стохастизующем) воздействиях в природе // *Вопросы философии*, 1992. № 2. С. 141–144; Козловски П. *Культура постмодерна*. М., Республика, 1997. С. 22–24.

исключения областях, только после 1951 года. Это произошло в связи с построением теории информации, на основе которой было дано удовлетворительное разрешение проблемы Максвелла. Можно предельно лаконично сформулировать суть этого закона — открытие конечности и не-сохранения. Эти два признака в сознании человека знаменуют смену эпох. Для предшествующей эпохи — эпохи Нового времени — именно эти идеи: сохранения движения, энергии, самосохранения субъекта, открытой и бесконечной Вселенной — не подлежали сомнению. Однако рано или поздно происходит смена парадигм.

Т. Кун, автор понятия «парадигма», в своей работе «Структура научных революций» (1970) описывает механизм этой смены поясняя, что в период «нормальной науки» все множество проблем решается учеными в рамках какой-то одной господствующей в данном научном сообществе парадигмы. С течением времени, однако, научные опыты начинают выдавать какие-то ненормальные с точки зрения этой парадигмы результаты. Некоторое время предпринимаются маневры, направленные на объяснение аномалий в рамках старой парадигмы; но положение парадигмы с ростом числа аномалий становится все более шатким, наконец, наступает кризис. Этот кризис и образует то, что Кун называет революционным изменением: старая парадигма как балласт выбрасывается за борт, а новая форма мышления утверждается в качестве нормы. Разумеется, наука развивается не кумулятивно, в ней постоянно происходят мировоззренческие сдвиги, рождаются новые парадигмы.

Если прежняя наука апеллировала к понятию замкнутой или изолированной системы, то сегодня стало понятным, что при таком подходе невозможно получить адекватное описание целого ряда процессов, и что сама идеализация замкнутой системы несовместима с существованием процессов формообразования. С введением представления об открытых системах получили возможность понимать Вселенную как органическое целое, раскрывающееся нам самыми разнообразными способами — способами, находящимися в отношении комплементарности друг другу. Открытость среды для внешних источников энергии и вещества, нелинейный характер поведения, наличие собственных функций — условия самовозникновения, эволюции и устойчивости как живого, так и неживого в природе.

Новое мировидение включает осознание того, что научное понимание и рациональное постижение имеют свои границы. Мир настолько рационально постижим, насколько мы сами рационализировали его. Следовательно, необходимо ограничение рациональности. Процесс фунда-

ментального пересмотра взглядов на науку и научную рациональность начался во второй половине XX века²⁹. Новизна постановки проблемы выражалась в том, что естественные науки все в меньшей степени играют роль идеала научного знания, в то время как явно недооценена роль других форм знания. Возникла необходимость универсализации, всеобщности знания, которая может быть достигнута плюралистичностью методов и пересечением дисциплинарных границ. Ученые высказывают надежду, что наука будущего будет способствовать созданию целостного взгляда на мир и выйдет за пределы, поставленные классической культурой Запада.

В этом общем контексте вполне понятно появление синергетики — междисциплинарного направления научных исследований, ставящее в качестве своей основной задачи познание общих закономерностей и принципов, лежащих в основе процессов самоорганизации в системах самой разной природы. Синергетика предлагает качественно иную картину мира не только по сравнению с той, которая лежала в основании классической науки, но и с той, которую принято называть квантово-релятивистской картиной неклассического естествознания первой половины XX века³⁰. В нашей стране проблемами синергетики в разных аспектах занимается многочисленная группа ученых: В. Н. Аршинов, В. В. Василькова, Ю. А. Данилов, М. С. Каган, С. П. Курдюмов, А. Ю. Лоскутов, А. С. Михайлов, В. Ю. Крылов, С. П. Капица, Г. Г. Малинецкий, А. В. Родин, В. В. Тарасенко, В. П. Бранский и др.³¹.

В русле синергетического подхода происходит отказ от образа мира как построенного из элементарных частиц — кирпичиков материи — в пользу картины мира как совокупности нелинейных процессов. «Что

²⁹ Башляр Г. Новый рационализм. М., Прогресс, 1987; Чешков М. А. «Новая наука», постмодернизм и целостность современного мира // Вопросы философии. 1995. № 4. С. 24–34; Липский Б. И. Идеал рациональности и современная наука // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1995. Сер. 6. Вып. 3. С. 23–28.

³⁰ Хакен Г. Синергетика. М., Мир. 1980; Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. М., Наука. 1985; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М., Прогресс. 1986; Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. М., Прогресс, 1994; Новое в синергетике. Загадки мира неравновесных структур. М., Наука. 1996; Онтология и эпистемология синергетики: Сб. ст. М., РАН. Ин-т философии. 1997.

³¹ См.: Лоскутов А. Ю., Михайлов А. С. Введение в синергетику. М., Наука, 1990; Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3–20. Физика в системе культуры. М., ИФРАН, 1996; Капица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г. Синергетика и прогнозы будущего. М., Наука, 1997.

касается современного видения мира, — пишет И. Пригожин, — то интересно отметить, что космология теперь все мироздание рассматривает как в значительной мере беспорядочную — а я бы сказал, как существенно беспорядочную — среду, в которой выкристаллизовывается порядок... Так, порядок и беспорядок сосуществуют как два аспекта одного целого и дают нам различное видение мира»³². Поэтому синергетика внутренне плюралистична, как плюралистичен тот образ мира, который ею предполагается. Это новое междисциплинарное направление научного знания обосновывает необходимость нового диалога человека с природой, в котором человек не противостоит природе, а является ее частью.

Открытия в сфере естественных наук, соответственно, повлекли за собой целый спектр изменений в других областях знаний, прежде всего в философии. Возникла необходимость разработки такой философской парадигмы, «в которой бы нашлось место самым разнообразным стратегиям и тактикам мировой и отечественной философии»³³. Пожалуй, основополагающие характеристики современной философии исчерпывающе изложены в статьях А. С. Колесникова, где главной оказывается ее полифоничность в концептуальном, содержательном и методологическом планах³⁴. Существенной чертой современной философии становится возникновение новых течений, подходов, которые отличаются принципиально иным видением мира, нестандартными представлениями о человеке и его бытии, мироощущении, глубине переживания смысложизненных ситуаций. Присущее современной философии конструирование принципиально новых видений мира, человеческой природы, новых оценок и мировоззренческих ориентаций приводит к созданию «проектов» общественных и духовных структур как основания будущего развития культуры и цивилизации. При этом в самой философии происходит переориентация с ее классической формы на «неклассические», от разработки «стратегий» все чаще переходят

³² Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 49–50.

³³ Марков Б. В. Философия после «смерти человека» // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1995. Сер. 6. Вып. 3. С. 22.

³⁴ См.: Колесников А. С. Современная зарубежная философия: генезис и проект // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1995. Сер. 6. Вып. 3. С. 38–44; его же: Историко-философский процесс и реальность современной зарубежной мысли // Философия и вызов XXI века (доклады конференции). СПб., СПбГУ, 1996. С. 25–34.

дят к поиску «тактик». Философия становится способом освоения мира, своеобразной попыткой разума дать человеку новые ориентиры жизнедеятельности в динамичном мире переоценки ценностей. Философия все больше внедряется в сферу практической деятельности. При этом снимается противостояние западной и восточной философии, идут обоюдные поиски целостного философского воззрения на мир. Важной задачей современной философии стала задача исправляющей интерпретации и адекватной оценки известных мыслителей, намерение «переписать современность» (Ж.-Ф. Лиотар). Современная философия в рамках общечеловеческой культуры стремится восстановить свою былую общекультурную критическую направленность, обосновать новые ценности и смысловые ориентиры. Она пытается включить опыт эстетический, мифопоэтический, религиозный, мистический и пр. Поэтому современная философия переживает не кризис, а смену парадигм³⁵.

Для подтверждения действительной новизны мировидения сравним два типа познания, сложившиеся в философии науки: классический и постнеклассический. Классическая интерпретация процесса познания подразумевала, что смысл в той или иной форме изначально присутствует либо в мире платоновских идей, либо в априорных механизмах разума, либо он вписан в конфигурацию устройства природы и т. д. Словом, смысл — это нечто вроде вещи, которую исследователь должен обнаружить или сконструировать из подручного материала. Наука предстает тогда в виде фабрики по производству смыслов — неких идеальных предметов, соотносимых с реальностью самыми различными способами. При этом так понятые смыслы задают определенные способы коммуникации: будучи «вещами», смыслы могут передаваться из головы в голову, подобно вещам, переходящим из рук в руки. Сам источник смыслов представлен как некий выделенный «центр» (Природы, Бога, трансцендентального Я и т. п.), с которым по мере возможности устанавливается устойчивая связь, — все это справедливо с точки зрения стабильного, статичного бытия.

Если стать на точку зрения, что бытие не статично, не стабильно, а находится в постоянном становлении, то следует признать, что у мироздания нет изначальных смыслов и принять (как одно из онтологических

³⁵ См.: Колесников А. С. Современная философия: кризис или смена парадигм? // Философия на рубеже веков. СПб., 1996. С. 8-28.

оснований такого мироздания), процесс смыслопорождения³⁶. Поэтому и возникает проблема расширенной рациональности, осознанно включающей в себя приемы «вживания», «вчувствования» в объект. Можно сделать вывод, что смыслы существуют как внешний результат взаимного внутреннего обмена информацией.

Необходимость смены парадигм вызвана прежде всего утратой доверия к научному знанию, строящемуся на классической рациональной основе. В этой связи исследователи подняли вопрос о реабилитации других форм знания, в частности, интуитивного постижения реальности. Если раньше полагали, что в моменты поглощенности творчеством высвобождается сознание, происходит активизация главным образом интеллектуальных сил, то сейчас интуицию называют самостоятельным средством восприятия. С точки зрения синергетики механизм интуиции можно представить как механизм самодостраивания структуры (визуальных и мысленных образов, идей, представлений) на поле мозга и сознания³⁷. Самодостраивание целостной структуры, полагают авторы этой концепции, происходит как в процессе научного, так и в процессе художественного творчества. Механизм самодостраивания включает в себя направленность на возникающее целое. Эта практика интуитивного постижения реальности хорошо развита в восточной культуре, в частности в концепции просветления дзэн-буддизма: сатори. В моменты переживания озарения человек выпадает на аттрактор, возникает ощущение слитности с миром, совершается открытие как узнавание мира. Здесь хочется отметить сближение восточной традиции и западных научных изысканий, что является одним из многочисленных примеров происходящего отказа от европоцентризма и поиска единых путей к самопознанию человека и мира.

Стала понятна невозможность абсолютно достоверного (демонстративного) знания о реальности. Неполнота нашего знания о мире должна компенсироваться многообразием дополнительных языков описания. Один из них — художественный. Трансгрессия методов и индивидуализация научного познания свидетельствует об усилении тенденции к персонализации научного знания, что сближает науку

³⁶ См.: Аршинов В. И., Свирский Я. И. От смыслопрочтения к смыслопорождению // Вопросы философии. 1992. № 2. С. 145–152.

³⁷ См.: Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Интуиция как самодостраивание // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 110–122.

с литературой. Научное знание предстает и как знание об объекте, и как знание о субъекте. «Новое отношение к миру предполагает сближение деятельности ученого и литератора»³⁸, научного и художественного познания.

Легитимированное соперничество различных духовных практик позволит каждой из них выявить собственный потенциал и вместе подняться на новую ступень познания. Их сравнение показывает, что складываются разные пути обретения единства картины мира — через абстракцию, мистическую интуицию и *художественное провидение*. Мир находится на пороге новой научной парадигмы. Эта смена, по мнению многих ученых, будет иметь невиданные масштабы, поскольку в корне изменит наши взгляды на мир, природу, человека. Возможно, она устранил пропасть между древней мудростью и современной наукой, между восточной мистикой и западным прагматизмом, между интеллектом и интуицией.

§ 2. Философское осмысление художественного творчества в восточной традиции

Различие между Востоком и Западом со всей очевидностью проявляется во многих сферах культуры, в том числе и в своеобразии художественного мышления. На примере Древнего Китая и Японии попытаемся выявить особенности философского осмысления искусства, сложившиеся в восточной традиции как самобытным типе жизнепонимания и стиле мышления.

Искусство Китая весьма притягательно для исследователей своей архаичностью и одновременно необычайной приближенностью к современности, подтверждением чего служит обширная литература³⁹. Образ мира, представленный в китайском искусстве, никогда не мыслился китайскими мастерами как отражение или слепок некоей «объективной действительности», но имел прежде всего

³⁸ Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 51.

³⁹ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., Наука, 1977; Роули Дж. Принципы китайской живописи. М., Наука, 1983; Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М., Высшая школа. 1985; Есипова М. В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // Вопросы философии. 1994. № 6; С. 82–88. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. Алетейя. М., 1999.

символическое значение: он был призван указывать на незримые глубины опыта. Китайский живописец вообще не рисовал окружающий его мир, а выписывал воображаемый, всецело внутренний мир. И если все же китайская картина кажется вполне реалистичной, то лишь потому, что правда «духовного превращения» не существует вне конкретности события. Китайские мастера, никогда не ставившие своей задачей воспроизведение неких идеальных форм, не имели другого предмета изображения, помимо физического мира, но их верность природным образцам была лишь способом как можно утонченнее сообщить, намекнуть о присутствии символической реальности. В картине настоящего мастера, согласно китайским представлениям, обязательно должен быть секрет: к нему должно быть направлено усилие внутреннего прозрения. Чем настойчивее внимали они жизни природы, тем глубже погружались в свое вселенское уединение, тем надежнее хранили в себе правду Пути. Духовное прозрение и творчество у китайского художника — вещи одного порядка: и то и другое требует озарения.

Китайская традиция не знала ни свойственной европейскому романтизму антитезы низости обыденного существования и величия творческого вдохновения, ни характерного для модернистского искусства Запада сведения творчества к псевдоремесленной «выделке» художественного произведения. Сосредоточенная «праздность» художника была творчеством, растянутым до вечности, его творческое «безделье» — сплюсненной до мгновения «праздностью». Традиционно выделяют две тенденции в китайской философии искусства: одна из них связана с даосско-буддийской философской традицией, другая — с конфуцианством. Исходя из этого некоторые исследователи отмечают «раздвоенность миропонимания», полагая, что подобная раздвоенность имеет место в каждой культуре, и находят ей аналог в европейской⁴⁰.

Едва ли не самая примечательная черта классической китайской культуры — отсутствие вкуса к созерцанию статических форм. Отношения между мирозерцанием даосизма и художественным творчеством оказываются сродни отношениям пустотного прообраза и его следов, различения и различия в философии дао: первое лишь создает возможность существования второго, но предоставляет ему быть каким угодно.

⁴⁰ См.: Томалинцев В. Н. Восток и Запад: общность и различие культур // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1995. Сер. 6. Вып. 3. С. 44–56.

Путь дао — это сам поток жизни, от которого «нельзя отойти ни на мгновение». Между небесным и человеческим в действительности нет зора, на реальность нельзя «смотреть».

На развитие китайской философии искусства большое влияние оказал один из основоположников даосизма — Чжуан-цзы (ок. 369–286 до н.э.). Подчеркивание преемственности между философией Чжуан-цзы и эстетическим каноном в Китае давно стало общим местом в китайстике⁴¹. Позиция Чжуан-цзы во многих существенных отношениях противоположна главной линии западной философии. Демонстративный антиреализм поэта противостоит античной эстетике мимесиса. Видимое неправдоподобие речей даосского писателя не означает нигилистического отношения к реальности, подобно тому, как достоверность изображения в античном мимесисе не означает реальности изображаемого. Хотя писатель не отвлекается от конкретных образов пространства и времени, он постоянно подчеркивает их относительность. Эта отстраненность от всякого опыта, обещающая, но никогда не обнаруживающая присутствие высшей реальности в физическом мире, составляет фундаментальный импульс размышления у Чжуан-цзы. Реальное в даосских текстах не столько описывается, сколько показывается или, точнее, поддается. Даосизм, по определению В. В. Малявина, есть апология глубокой истины, не понятой «хитроумными греками: говори правду, но говори ее криво»⁴².

Пониманию истины как умопостигаемой достоверности Чжуан-цзы противопоставляет истину как безусловную внутреннюю уверенность, обретаемую за пределами логико-грамматического параллелизма означающего и означаемого. Чжуан-цзы стремится видеть мир в нескольких противоположных ракурсах, его разные точки зрения на мир подобны отдельным мирам, непроницаемым друг для друга. Вместо умножения оппозиции и движения к формализации, членораздельности речи-логоса Чжуан-цзы возвращает к неартикулированной целостности мира, слитности звука и смысла в дыхании, совпадению перемен и постоянства в едином потоке. В мире, где нет ничего реальнее всего тотального, умственные операции оказываются ненужными. Лишь когда понята бесполезность мысли, говорит Чжуан-цзы, можно постичь ее назначение. В творчестве Чжуан-цзы виден ответ «страшному царству

⁴¹ См.: Малявин В. В. Чжуан-цзы. М., Наука. 1985.

⁴² Там же. С. 81.

слов» — обществу, пораженному небывалым обесцениванием слова, недоверием к нему, но вместе с тем одержимому словесным фетишем и открывшему в слове могучее слово контроля над людьми. Чжуан-цзы направляет острие своей критики против претензий интеллекта на обладание знанием, и в особенности его стихийной тенденции сводить реальность к мысленным схемам. Его задача заключается в том, чтобы внушить неадекватность дискурсивного, огико-грамматического понимания пониманию имплицитному, которое не имеет своего «образа» или «идеи». Это значит, что слова должны употребляться не функционально, но с оглядкой на их обыденное значение. Отсюда последовательно нарочитое и вместе с тем безусловное, т. е. не допускающее апологии, «сумасбродство» речей даосского мыслителя.

«Безумство» как демонстративное пренебрежение здравым смыслом составляет главную черту писательской манеры даосского мыслителя. Для чего говорить, если говоришь просто так? Философствование Чжуан-цзы являет ответ на этот вопрос — ответ безусловный, как само дыхание жизни, сметающее устанавливаемое интеллектом различие между правдивым и ложным, реальным и воображаемым. Таков мир искусства, способного сделать вымышленное подлинным, а действительное — призрачным. Даосский писатель вскрывает истоки поэзии в той мере, в какой поэзия в ее первоизданной, чуждой эстетических претензий форме есть очевидное счастье дыхания. И, подобно поэту, Чжуан-цзы интересуется не тем, что было, а что вообще бывает, и не имеет других критериев истинности, кроме внутреннего опыта единства своей речи.

Чжуан-цзы — поэт необычный. Его «безумные» речи, игнорирующие законы жанров и композиций, идущие наперекор «здравому смыслу», постоянно напоминают об условности словесных значений. Его мысль не имеет адекватной себе «формы», его писания являют как бы сам образ рефлексивной природы поэзии. Если традиционный поэт выдает вымысел за действительность, то даосский писатель, нагромождая ситуации одна нелепее другой, готов скорее выдать действительность за вымысел. Он раскрывает секрет поэтической мысли, но не рассказывая о нем, а показывая его. Не преследуя собственно эстетических целей, он разлагает литературный стиль, который всегда является не чем иным, как способом замещения действительного желаемым. Но он делает это для того, чтобы явить желание в его действительности, в его внесубъективном, свободном от эстетических амбиций виде. По замечанию В. В. Малявина, «обессмысленному смыслу технократического мира,

мира Идеи и Пользы», Чжуан-цзы противопоставляет осмысленную бессмыслицу самосвидетельств полноты жизни»⁴³. Речи его призваны не называть, а вызывать к неназванному в них смыслу, они требуют от читателя деятельного участия в акте воссоздания или, лучше сказать, высвобождения смысла. Его лексикон и его словотворчество действительно кажутся одной «глоссолоалией», создаваемой поэтом⁴⁴. Парадигма его творчества, по мысли Малявина, не разматывающаяся нить Ариадны, а Узел, в котором связаны воедино начала и концы. Поэтому все его философствование есть последовательное преодоление метафизического дуализма — это мир, сведенный к его существеннейшим и вечным свойствам. В сущности это не мир, пишет Малявин, а откровение мира, заново открытые в своей конкретности «здесь и теперь».

В характеристике особенностей творчества Чжуан-цзы можно увидеть ряд черт, близких европейскому искусству, в частности, театру парадокса Ионеско, новой трактовке слова в «Театре Жестокости» А. Арто, и в целом перекличку с критикой гуманитарного знания в современной философии Запада. Все эти суждения о своеобразии творчества даосского поэта непосредственным образом отсылают нас к анализу творчества в постмодернистской ситуации, которое будет осуществлено в последней главе настоящей книги.

Миросозерцание даосов созвучно концепциям современной европейской науки. В частности, свойственное Чжуан-цзы мышление в категориях недUALьности бытия и даосское «знание незнания» могут быть описаны в терминах подсказываемой современной наукой и формулируемой В. С. Библером «диалогической логики» или логики «не-знания»⁴⁵. Речь идет о встрече отсутствующего, тождестве несовместимого, о близости далекого и отдаленности близкого. Творчество — бесследное и неизгладимое событие, незаметное и невероятное превращение мира, удостоверяющее все сущее в его подлинности. Утвердить безусловный характер бытия вещи — значит открыть ее бесконечность. Подлинная вещественность вещи никогда не дана как наличное; в ней вещь предстает как бы опрокинутой в безграничную перспективу пустоты.

Заметим, что открытие самоценности вещественных образов, из изначальной непрозрачности, объемлющей и мир и самого человека, со-

⁴³ Малявин В. В. Указ соч. С. 70–71.

⁴⁴ Там же. С. 75.

⁴⁵ Библер В. С. Из «Заметок впрок» // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 15–45.

стоялось в западной культуре сравнительно поздно, по существу лишь в рамках постмодернистского мирозерцания. Откровение абсолютной обнаженности пустоты открывает безграничное поле опыта и отправляет дух в беспредельное пространство. Встреча с вселенской пустотой открывает абсолютный разрыв, сокрытый в самом сердце бытия. Эстетический эффект произведения искусства — возвращающий к предистории творчества — состоит в том, что дух обретает способность «все преодолевать». Эффект произведения искусства и его истинное основание — открывать бесконечное в конечном, тайну вечности прекрасного, хотя нетленная красота, согласно эстетике Китая, лишена зрелищной прелести.

Оказывается, что позиция древнего даоса созвучна программе постмодернистской мысли, восставшей против субъективистского рационализма Нового времени. Чжуан-цзы разделил бы стремление постмодернистов к новому образу жизненной целостности, постигаемому через признание безусловного характера всякого бытия (на этом признании зиждется принцип афронта или коллажа как способ познания мира). Близок Чжуан-цзы иронический пафос постмодернизма, который во всех его проявлениях предстает демонстрацией несоответствия формы и содержания в наличной культуре. Функция культуры в постмодернизме не столько назидательная и информативная, как в классической традиции, а искусства — художественная, сколько игровая и терапевтическая. Постмодернизм в основе своей философия игрового очищения и ожидания.

В изобразительном искусстве эпохи Сун наряду с описанной «интеллектуалистской» традицией имелась и другая, которая ставила акцент на спонтанном самовыражении художника. Эта традиция достигла предела в творчестве художников XIII века, вдохновлявшихся чань-буддизмом. Дух чаньского искусства — вихрь всепоглощающего ничто. Но — в полном соответствии с самоотрицательной природой чаньского прозрения — из вихрей чаньской экспрессии проступает незыблемый покой нерожденного и неумирающего — того, что всегда содержит тщательно проработанные детали, созвучные академической манере.

На смену сунского реализма пришла другая живопись: художники брали исходным материалом не данные чувственного восприятия, а результаты познания символической реальности. Предметный мир этих живописцев составляют те необычайно отчетливые и выразительные образы, которые проступают к ним во внеобразной пустоте «просветленного сердца». Сущностью живописи была в то время объявлена

чаньская созерцательность. Картины художников XIV века предлагали зрелище всегда другой реальности, — вечной инобытийности тела Пути. В отличие от классических сунских пейзажей работы живописцев XIV века внушали идеи не преемственности, а разрыва между человеком и миром. Живопись сродни чань потому, что она воплощает секрет «просветленного незнания».

Новую эстетическую программу китайской живописи сформулировали в течение XVI века ряд критиков, среди которых наибольший авторитет снискал Дун Цичан (1555–1636). Ее главные пункты сводились к следующему: художник должен искать не внешнего подобия, а проникновения в «дух» вещей, «творческую силу» мироздания, изображать «жизнь» во всех ее проявлениях⁴⁶.

Разрушение форм архаического ритуала и мифа было настолько полным, а стремление интериоризовать их содержание настолько сильным, что в Древнем Китае не сложились театральная или скульптурная традиции. Объективированной красоте, располагающей к созерцанию, китайское искусство противопоставляет внутреннее видение, постижение жизни изнутри, проникновение в скрытую силу вещей, растворение в объекте созерцания.

Анализируя особенности китайской эстетики творчества, В. В. Малявин выделяет целый ряд понятий, как то: «символ», «миф», «афоризмы», «круговое движение мысли», «событие», актуализируемых в философии искусства XX века, и это по праву дает ему основание неоднократно указывать на близость модернистских исканий восточной традиции художественного творчества.

Перешедший из Китая в Японию чань (дзэн)-буддизм стал основополагающим философским обоснованием природы художественного творчества и в сущности породил японское искусство⁴⁷.

Основные характеристики дзэна: прежде всего он объявил войну разуму, так как он мешает докопаться до глубины бытия. Дзэн также стремится содрать всю шелуху искусственности, которой человечество покрыло себя. Дзэн неспособен выразить истину. Он может лишь постигнуть ее в озарении (сатори). Художник призван запечатлеть в своем творчестве мгновение, в результате которого он достиг прозрачности,

⁴⁶ Малявин В. В. Молния в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции. М., Наталис, 1997. С. 244.

⁴⁷ См.: Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма. // Дзэн-Буддизм. Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн. Бишкек, Одиссей, 1993. С. 409.

просветления, приблизился к истине мира, которая не может быть вербализована, обозначена как нечто завершенное. Напротив, она может быть представлена как нечто незавершенное, в качестве намека. Этот принцип художественного творчества назван европейскими теоретиками *non-finito*, который предполагает передачу мгновенного. Он допускает самые различные признаки незавершенности: просто незаконченное произведение, динамизм формы, эскизность, нарушение естественных форм, бессюжетность, «поток сознания», разрушение характера. Это своеобразие искусства буддизма отмечают восточные авторы. Так, например, японский исследователь К. Иошида (Исида) (XVIII в.), характеризуя восточное искусство, пишет: «У всех вещей законченность плоха; лишь неоконченное, остающееся таким, как оно есть, имеет особую прелесть и дает радостное, расслабляющее чувство»⁴⁸. Немецкий эстетик Г. Лютцелер также видит характерную черту восточного искусства в том, что «художник преднамеренно лишь намекает и не придает законченных форм предметам»⁴⁹. Искусство Японии и Китая, где укоренился дзэн- и, соответственно, чань-буддизм, тяготеет к выражению идеи бесконечного, идеи невыразимого.

Один из наиболее известных пропагандистов дзэна Д. Т. Судзуки (1870–1966) пишет, что в искусстве буддизма дзэн «проявляется в простоте, непосредственности, смелости, возвышенности, отрешенности от внешнего мира, углубленности внутрь, равнодушии к форме, свободных движениях духа и мистическом дыхании творческого гения»⁵⁰. Наиболее наглядно влияние дзэна сказалось на японской живописи, известной под названием сумие, и японской поэзии, называемой хайку. Сумие не представляет собой живописи в строгом смысле слова: это своего рода черно-белый эскиз. Чернила делаются из сажи и клея, а кисть — из шерсти овцы или барсука, причем она способна поглотить или вместить большое количество этой жидкости. Используемая для рисунка бумага довольно тонка и поглощает большое количество чернил, резко отличаясь от полотна, и спользуемого художниками по маслу, и этот контраст имеет большое значение для художника, работающего в технике сумие. Причина, по которой для передачи вдохновения художника выбран такой материал, заключается в том, что это вдохновение

⁴⁸ Цит. по: Lützel H. Zur theorie des «unvollenden in der Kunst» Actes V Congrès d'Esthetique. S. 251. (Amsterdam, 1964). Paris, 1968.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Судзуки Д. Указ. соч.

должно быть передано, по возможности, в кратчайшие сроки. Описывая технику выполнения сумие, Судзуки отмечает, что при этом недопустимы никакая медлительность, никакое стирание, никакое повторение, ретуширование, никакая переделка, никакое «лечение», никакой монтаж. Художник должен постоянно, всецело и непроизвольно следовать за своим вдохновением, он просто позволяет ему управлять его руками, пальцами и кистью. Можно сказать, что кисть выполняет работу сама, независимо от художника, который просто позволяет ей двигаться, не прилагая никаких сознательных усилий. Если между кистью и бумагой появится какая-либо логическая связь или размышление, весь эффект пропадает⁵¹. В этом описании становится понятным, что художник не стремится воспроизвести действительность, что в его творчестве нет никакой претензии на реализм. Более того, он вполне отдает себе отчет в том, что двухмерное полотно никогда и не сможет воспроизвести ничего объективного: краски оказываются слишком бедными для воспроизведения оригинала. Поэтому художник жанра сумие вовсе отказывается от воспроизведения оригинала и творит из собственного воображения. Этот жанр представляет собой попытку, утверждает Судзуки, заставить дух двигаться по бумаге, каждый мазок кистью, убеждает он, должен пульсировать в такт с сердцем живого существа. Судзуки сравнивает масляную живопись с жанром сумие и отмечает непосредственную взаимосвязь философии и искусства, которая проявляется в том, что картина, написанная маслом, создается системно, по заранее намеченному плану, в ней допускают многократные стирание и наложение, мастерство является одним из существенных критериев такого рода творчества, и потому оно сравнимо «с хорошо продуманной системой философии, логические нити которой тесно переплетаются, или с грандиозным собором, стены, колонны и фундаменты которого выложены из сплошных каменных глыб»⁵². Судзуки утверждает здесь то, о чем, собственно идет разговор в этой главе: особенностями мировоззрения определяются особенности художественного творчества. Критерии, предъявляемые к достоинствам такого рода искусства, отличны, понятно, от критериев, сложившихся в качестве канонов, к примеру, в новоевропейском искусстве. По сравнению с ним эскиз сумие — сама бедность, бедность формы, бедность содержания, бедность исполнения, бедность материала. Одна-

⁵¹ См.: Судзуки Д. Указ. соч. С. 402.

⁵² Там же. С. 402–403.

ко люди Востока оценивают достоинства этих произведений иначе: они ощущают в них присутствие некоего движущего духа, в линиях, точках и очертаниях вибрирует для них его живое дыхание.

Этот тип творчества превозносит не объективность изображаемого, а субъективность художника, его исключительную индивидуальность, поскольку «дзэн придает первостепенное значение личному опыту в постижении высшей истины»⁵³. И здесь можно отметить возникновение некоего противоречия, которое оказывается мнимым при более детальном его анализе. Так, европейские теоретики назвали принцип незавершенности (*non-finito*), в качестве определяющего для восточного искусства. Однако Судзуки подчеркивает принципиальную законченность произведения: «Линия, начерченная художником жанра сумие, отличается законченностью, ничто не может пойти за ее пределы, ничто не может ее исправить; она также неизбежна, как вспышка молнии: сам художник не может ее изъять; этим объясняется красота линии»⁵⁴. Судзуки подчеркивает, что такого рода творчество является свободным проявлением духа, и в этом свободное проявление и составляет принцип красоты.

Что же касается восприятия такого произведения, то, полагаем, лишь в европейском сознании подобные изображения кажутся недосказанными, незавершенными. Для самого же художника, пребывающего в творческом воодушевлении, в состоянии сатори, подобное видение и изображение оказываются исчерпывающими. Другое дело, что для зрителя, пожалуй, не только европейского, подобное искусство предстает в качестве коанов. Судзуки сравнивает особенности научного и художественного видения мира, отмечая, что «современный дух научного анализа не оставляет неразгаданных тайн, а поэзия и хайку, по-видимому, не могут процветать там, где нет тайн»⁵⁵. Однако эти тайны постигаются посредством воображения.

Искусство сумие не претендует на воспроизведение природы, а лишь напоминает нам о ее объектах. Присутствие в сумие элементов неожиданности и внезапности наводит на мысли о чем-то потустороннем, что должно принести совершенное удовлетворение. Судзуки приводит ряд примеров, которые могут вызвать искомый эффект от восприятия этих произведений, однако, знакомясь с ними («Горизонтальный штрих сим-

⁵³ Судзуки Д. Указ. соч. С. 399.

⁵⁴ Там же. С. 404.

⁵⁵ Там же. С. 406.

волизирует безграничность пространства, а круг — вечность времени»), мы, европейцы, понимаем, что, не овладев значением этой символики, никогда не сумеем понять жанр «сумие».

Забегая вперед, отметим, что различные модернистские направления в европейском искусстве как раз гипертрофировали субъективный фактор в художественном творчестве, кроме того, заимствовали и факт мгновенного, сиюминутного творческого акта, однако, как правило, эти «откровения» оказывались не понятыми зрителем. И уже на новом витке развития теорий художественного творчества, а именно, в постмодернистский период, У. Эко, отвергая модернистские изыскания, заметит, что автор «должен умереть в своем произведении» и что художественное творчество не сиюминутный акт, а результат длительной, кропотливой работы.

Еще один вид творчества может быть представлен в качестве близости к дзэну: поэзия хайку — стихотворение из семнадцати слогов. Эта кратчайшая форма поэтического выражения является, по убеждению Судзуки, «продуктом японского гения»⁵⁶. Это творчество призвано выразить дух «вечного одиночества», по выражению Судзуки. Это не чувство покинутости, или угнетающее чувство одиночества человеческой жизни, а своего рода постижение тайны Абсолюта. Приведем стихотворение, написанное Сайге:

Уносимый ветром,
Дым горы Фудзи,
Исчезающий в далях небес.
Кому известна судьба
Мысли моей, устремляющейся за ним?

Японские художники, на которых оказал влияние дзэн, пытаются использовать как можно меньше слов или мазков кисти для выражения своих чувств. Когда они слишком полно выражены, не остается места для догадки или намека, которые являются секретом японских искусств.

Простота форм не всегда означает тривиальность содержания. Приведем еще один пример хайку:

Ветка без листьев,
Ворон уселся на ней —
Это осени канун.

⁵⁶ Судзуки Д. Указ. соч. С. 406.

Судзуки так комментирует это произведение: «В одиноком вороне, усевшемся на мертвой ветке дерева, чувствуется великое Потустороннее. Все вещи появляются из неизвестной пропасти таинственного, и через каждую из них можем заглянуть в эту пропасть. Нет необходимости сочинять величественную поэму из сотен строк, чтобы излить чувство, пробужденное тем, что мы увидели в этой пропасти. Когда чувство достигает своей вершины, мы молчим, так как никакие слова не могут описать его»⁵⁷. Понятно, что модернистские экзерсисы подчас все доводят до крайности, однако эту же минималистскую практику мы можем встретить в постмодернистском искусстве⁵⁸.

Близка по духу дзэну традиция «бережливой кисти» японских художников, ограничивающихся наименьшим числом линий или штрихов в изображении объектов на шелке или бумаге. С этой традицией психологически связан стиль «одного угла». Один из излюбленных приемов японских художников — воплощать красоту в форму несовершенства или даже уродливости. (Здесь уместно напомнить о «Цветах зла» Ш. Бодлера, впервые, пожалуй, в европейском искусстве отметившего, что зло бывает красивым.) Когда красота несовершенства сочетается с древностью или примитивной неуклюжестью, мы имеем все признаки саби, наличие которых так высоко ценится знатоками японского искусства. (Здесь на память приходит искусство примитива, сложившееся в европейской культуре.) Саби состоит в неотесанной естественности или в архаическом несовершенстве, явной простоте или легкости исполнения, наконец, в наличии элементов необъяснимого, поднимающих рассматриваемый предмет на уровень произведений искусства. Заметим, что необъяснимое всегда присутствует в модернистских произведениях, что побуждает к многозначности толкования.

Одной из особенностей японского искусства является асимметрия — идея, заимствованная у Баэна, основоположника стиля «одного угла». Асимметрия присуща более всего японской архитектуре. В то время как «симметрия связана с понятием изящества, торжественности, внушительности», — полагает Судзуки, — с тем, что «принадлежит к сфере логического формализма или абстрактного мышления»⁵⁹, японцы ярко

⁵⁷ Судзуки Д. Указ. соч. С. 408.

⁵⁸ См.: Орлицкий Ю. MINIMUM MINIMORUM: Отсутствие текста как тип текста// Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 270–276; Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика // Там же. С. 258–261.

⁵⁹ Судзуки Д. Указ. соч. С. 414.

выражают склонность к отсутствию равновесия. Это опять-таки обусловлено идеями дзэна: «Единый во Множестве и Множество в Едином», или «Единый пребывает во Всем, и Все пребывает в Едином». Это значит, поясняет Судзуки, что «все формы зла воплощают в себе добро и красоту, ... зло есть добро, уродство есть красота, ложь есть истина, несовершенство есть совершенство, и наоборот»⁶⁰. Судзуки называет дзэн творческим духом.

Все эти произведения японского искусства ставят перед собой не столько эстетические, сколько метафизические задачи: создание у зрителя чувства сопричастности Абсолюту и вместе с тем ощущение непостижимости Абсолюта. Здесь мы имеем дело с пониманием трансцендентальной отчужденности среди множества разнообразий, что носит название ваби в терминологии японской культуры. Ваби в действительности означает «бедность»⁶¹.

Если в контексте дзэна подобные обоснования художественного творчества звучат весьма убедительно, то в контексте европейской культуры это походит на фарс, по крайней мере, остается непонятым, выходящим из ряда вон и осуществляющим дерзкий вызов европейской традиции. В японской же культуре художники, может быть, и отдают себе отчет в том, замечает Судзуки, что в их творениях нет никакого искусства, однако они совершенно равнодушны к форме и хотят лишь выразить то, что их глубоко взволновало. Судзуки приходит, казалось бы, к парадоксальному выводу, который, по нашему мнению, может служить объяснением многих модификаций искусства, происходящих с ним в XX веке и приведших его к опасной черте, грозящей исчезновением: «Чего бы мы ни достигли в “цивилизации”, которая означает искусственность, мы всегда боремся за безыскусность, так как она, кажется, является целью и основой всех художественных стремлений»⁶².

§ 3. Философское осмысление художественного творчества в западной традиции

Концепция мимесиса, пожалуй впервые получившая теоретическое обоснование в диалогах Платона, оказалась основополагающей

⁶⁰ Там же. С. с. 416.

⁶¹ Напомним о так называемом «Бедном театре» Ежи Гротовского.

⁶² Судзуки Д. Указ. соч. С. 409.

в мировоззрении европейских художников и тем самым определила всю практику европейского художественного творчества, хотя и трактовалась в отдельные исторические периоды неоднозначно⁶³.

В текстах Платона мы находим многочисленные подходы к осмыслению природы искусства, рассматриваемой им в непосредственной связи с его трактовкой бытия. И если понимать философию как науку, вопрошающую о первых основаниях бытия, то воззрения на искусство, рассмотренное в этом же контексте, соответственно, составят некую самостоятельную область исследования, которую можно обозначить как философию искусства. Философия искусства Платона непосредственным образом вписана в его философские воззрения о природе бытия и способах его познания.

Под бытием античный мыслитель понимает то, что неизменно, равно себе, то, что всегда есть и, стало быть, вечно, и различает становление — то, что всегда изменчиво. В этом становлении всегда присутствует проблеск, явление неизменного и устойчивого. Становление — это движение к бытию. Оно никогда не есть, а только собирается быть, тянется к бытию. Само бытие трактуется трансцендентно, т. е. как запредельное по отношению к возникновению; бытие представляет подлинную объективную реальность. Между становлением и бытием для греческой мысли почти непреходимая граница, но все же связь эта существует, на что указывает А. Ф. Лосев: «Есть какое-то идеально законченное и завершенное бытие, которое в вещах только проявляется, и что это бытие статuarно предстоит текучему и непостоянному миру явлений»⁶⁴.

Проблема познания бытия решается следующим образом: поскольку только бытие есть, устойчиво пребывает, то благодаря этому можно что-то точно знать. О текущем же, о том, что то существует, а то нет, постоянно меняется, знания нет и не может быть — о вещах становящихся бывает лишь более или менее правдоподобное, необоснованное вполне мнение, докса, не постигающее, впрочем, самой истины. Об истине говорит точное знание, которое, по убеждению античных мыслителей, имеет дело с тем, что иначе быть не может, т. е. обладает высшей, абсолютной степенью достоверности и конкретности, ибо представляет то, что есть так или иначе, некое конкретное, сгусток явления истины. О бытии можно мыслить, но нельзя представлять его наглядно. Точное знание, следо-

⁶³ См.: Ауэрбах Э. Мимесис. М., Прогресс, 1976; Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., Аксиома. 1999.

⁶⁴ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., Мысль. 1993. С. 632.

вательно, направлено на вечное бытие, а не на возникающее. Истина не может поэтому произвольно выбираться, порождаться и конструироваться. Истина не создается, она открывается, она — абсолютная данность.

Подлинное знание говорит о ставшем и неизменном и само есть неизменное, необратимое и завершённое — то, что уже есть; в то время как становление и мнение о нем — еще не окончательно сущее. Только бытие умопостигаемо. Бытие — то, что есть само по себе, а по причастности ему существует все остальное — мир преходящих вещей и событий. Для освещения интересующей нас проблемы — природы художественного творчества — подчеркнем еще раз: бытие у античных мыслителей есть совершенство, оно трансцендентно, за пределами миру становления (но не самому разуму).

Разум — наивысшая познавательная способность, как бы единомоментный целокупный охват всех прообразов бытия. Познание в мире становления осуществляется посредством чувственности. Промежуточную познавательную способность, среднюю между чувственной и рассудочной, между сферой телесного и умопостигаемого, занимает воображение. В воображении присутствуют вещи, реально не существующие, которым оно придает статус как если бы существующих. Воображение конструктивно, оно может представлять (но не мыслить) реально несуществующее, потому его предметы имеют совершенно особый онтологический статус: они не сущие и не не-сущие — они воображаемые.

Среди названных познавательных способностей определенная роль отводится рассудку, который имеет дело со средним между чувственным и мыслимым, мнением и знанием. Разум и рассудок последовательно различаются в античности как созерцательная и дискурсивная (имеющая дело с последовательностью сознательных актов) способность. Разум связан прежде всего с актом понимания, рассудок — с процессом объяснения. Предмет рассудка — геометрические фигуры, которые в системе Платона занимают промежуточное, среднее положение между эйдосами и телами. «Платон утверждал, — свидетельствует Аристотель, — что помимо чувственно воспринимаемого и эйдосов существуют как нечто промежуточное математические предметы, отличающиеся от чувственно воспринимаемых тем, что они вечны и неподвижны, а от эйдосов — тем, что имеется много одинаковых таких предметов, в то время как каждый эйдос сам по себе только один»⁶⁵.

⁶⁵ Аристотель. Метафизика // Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 1. М., Мысль, 1975. С. 79.

Исходя из этих основополагающих представлений о бытии и способах его постижения, Платон выстраивает некий комплекс воззрений на природу искусства, привлекая и до некоторой степени заимствуя идеи своих предшественников, в частности пифагорейцев, в учении которых были разработаны такие понятия, как «прекрасное» и «гармония». Именно Пифагор первым в античной традиции обратил внимание на порядок и гармонию, царящие во Вселенной, и впервые ввел понятие Космоса, которое определяло вселенный мир как упорядоченное единство (в противоположность хаосу). Согласно учению Пифагора, все возникает «согласно числу, так как в числе — первый порядок, по причастности которому и в счислимых вещах устанавливается нечто первое, второе и т. д.»⁶⁶. Число пифагорейцы определяли как «первый прообраз (парадигма) творения мира» и «различительное орудие бога-творца»⁶⁷. Эти философские положения обусловили трактовку других понятий: если гармония чисел есть некая объективная закономерность, действующая во всех явлениях жизни, то, следовательно, она действует и в искусстве. Пифагорейцы стремились обосновать объективную основу красоты, которая, по их мнению, доступна количественному измерению, поскольку природа подчинена скрытым закономерностям, которые можно выразить с помощью математики. Пифагорейцы, как справедливо отмечала П. П. Гайденок, «впервые пришли к убеждению, что “книга природы написана на языке математики”, как спустя почти два тысячелетия выразил эту мысль Галилей»⁶⁸.

Труды пифагорейцев о музыке положили начало оригинальной традиции изучения этого вида искусства, имевшей место уже в античности, в лице выдающихся математиков — авторов музыкально-теоретических трактатов, среди которых Архит, Евклид, Эратосфен, Птолемей⁶⁹, и продолжившейся вплоть до XX века⁷⁰. Заметим, эта традиция осмысления музыкального искусства не может быть отнесена ни к искусствovedческой, ни к эстетической, а основывается прежде всего на уровне раз-

⁶⁶ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., Наука, 1989. С. 149–150.

⁶⁷ Там же. С. 155.

⁶⁸ Гайденок П. П. Эволюция понятия науки (XVII–XVIII вв.) М., Наука, 1987. С. 29.

⁶⁹ См.: Жмудь Л. Я. Пифагор и его школа. Л., Наука, 1990.

⁷⁰ См.: Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., Правда. 1990. С. 195–390; Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества. М., Юрист, 1994. С. 496–550; Волошинов А. В. Математика и искусство. М., Просвещение. 1992; его же: Пифагор: союз истины, добра и красоты. М., 1993.

вития научного знания и представлений об онтологических основаниях бытия — тем самым она определяет собственно философскую традицию осмысления искусства в античности.

Пифагору повезло, пишет А. Н. Уайтхед: «Его философские размышления дошли до нас в изложении Платона. Мир идей Платона представляет собой очищенную и преобразованную форму пифагорейской доктрины, в которой число лежит в основании реального мира»⁷¹. Пифагорейцы были почитаемы Платоном⁷², но, как мы уже убедились, не только. Возникла некая преемственность в философских воззрениях Платона и пифагорейцев, что дало основание говорить о формировании так называемой «пифагорейско-платоновской традиции», которая сказалась, в частности, и в отношении математики⁷³, и в трактовке понятия «прекрасное».

В платоновских диалогах, где речь идет о проблеме прекрасного, разъясняется, что речь идет не о том, что лишь кажется прекрасным, и не о том, что лишь бывает прекрасным, но о том, что поистине есть прекрасное. Природа прекрасного раскрывается в ряде диалогов: «Филеб», «Федон», «Пир», «Государство» и др., где Платон неустанно подчеркивает объективность прекрасного, всеобщность. Разделяя пифагорейские суждения о том, что «прекрасное есть прекрасное для всех и всегда» (Гиппий Большой 292 е), Платон утверждал, что лишь идея, приобщения к конкретным вещам, украшает их, делает их прекрасными, «когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется...» (Федр 249 d.) Об этом же он говорит в диалоге «Пир», рисуя путь восхождения от конкретно прекрасного к тому, что прекрасно само по себе, то есть к онтологически прекрасному. Именно в этом и состоит проблема онтологических оснований искусства. Обоснование онтологической природы красоты с привлечением пифагорейской традиции было осуществлено на материале достижений науки XX столетия⁷⁴.

⁷¹ Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии. М., Прогресс, 1990. С. 85.

⁷² См.: Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. М., Молодая гвардия, 1993. С. 46.

⁷³ Вопреки бытующему среди ряда философов представлению о том, что Платон резко раздвигал мир идеальный и чувственный, А. Ф. Лосев считает, что «Платон не только разделял идеальный мир и чувственный, но и объединял их, и такому объединению служила у него математика» (Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., Мысль, 1993. С. 613.)

⁷⁴ Кормин Н. А. Онтология красоты и математические начала искусства. Авт. диссерт. М., 1993.

В советский период развития эстетической науки один из ведущих эстетиков В. Ф. Асмус заметил, что поскольку учение Платона о прекрасном вынесено за границы искусства, то «эстетика Платона — мифологизированная онтология прекрасного, т. е. учение о бытии прекрасного, а не философия искусства»⁷⁵. Спустя некоторое время оценки у отечественных авторов меняются, и уже прямо указывается на то, что в Древней Греции «философское осмысление искусства достигло высокого уровня зрелости»⁷⁶. Приводимые суждения побуждают к рассмотрению затрагиваемой здесь проблемы, с тем, чтобы внести в нее некоторую ясность.

Как уже отмечалось, ключевым понятием в объяснении природы искусства у Платона является понятие *mimesis* (мимесис). В использовании этого понятия также проявилась близость платоновской концепции пифагорейской. Согласно Аристотелю, в своем учении о причастности вещей к идеям Платон просто переименовал название того, о чем учили уже пифагорейцы, а именно, что вещи (а не звуки, извлекаемые на музыкальных инструментах) суть подражания, *mi-mesis*. У пифагорейцев речь шла о подражании музыкальных тонов при настройке к своей подлинной действительности, то есть к стремлению интервалов достичь сходства с истинным, прекрасным звучанием — звучанием, издаваемым вращением небесных тел. Однако Платон, по утверждению Аристотеля, присвоил это понятие еще и вещам. Таким образом, мы имеем одну из версий происхождения понятия *mimesis* — центрального понятия в рассматриваемой нами проблеме — проблеме философского осмысления искусства в античности, в частности, определения его онтологических оснований.

Приведем другую версию происхождения этого термина, выдвинутую Г. Коллером, согласно которому⁷⁷ *mimesis* есть первоначально танцевальное представление, в котором объединяются слово, ритм

⁷⁵ Асмус В. Ф. Платон: эйдология, эстетика, учение об искусстве // Асмус В. Ф. Историко-философские этюды. М., Мысль, 1984. С. 28.

⁷⁶ Эстетика. Словарь. М., Политиздат, 1989. С. 417. Эта позиция совпадает с мнением западных авторов, которые расценивают воззрения Платона на искусство в качестве философии: Collingwood R. A. Plato's philosophy of art // Mind. P. 34, 1925. P. 154–172; Wind E. Theios phobos. Untersuchungen über platonische Kunstphilosophie // Zeitschrift für Ästhetik, 26, 1932. P. 349–373; Bloch K. Platos Metaphysik der Kunst // Classica et Mediaevalia, 12, 1951. S. 1–8.

⁷⁷ Koller H. Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern, 1954. P. 15–68.

и гармония. Оно имело место в танцах-мистериях, о чем упоминает Плутарх. Мистерию можно толковать как «mimesis», подражание божеству, — об этом прямо говорит Страбон. В то же время бесспорный знаток античности А. Ф. Лосев указывал, что этимология слова «mimesis» до сих пор неясна, ни в одном из европейских языков нет адекватного термина⁷⁸. В период средних веков и в Новое время синонимами этого термина выступали «имитация», «копирование», причем часто эти понятия имели различные значения. В России этот термин в разные периоды переводился как «подражание», «воспроизведение», «освоение», «отражение», «воссоздание», во Франции — как «репрезентация», «представление». Многозначность толкования этого термина приводила порой, как свидетельствует история, к прямо противоположным устремлениям в художественном творчестве. Это касалось различий в трактовке предмета подражания: порой им было «царство небесное», порой «античное искусство», а наиболее укоренившееся представление, сохранившееся до наших дней — подражание природе, которое возникло в Новое время и безжалостно использовалось главным образом для обоснования реалистического и натуралистического искусства.

Вносит особые соображения в трактовку понятия «mimesis» замечание В. В. Биbihина о том, что «подражание» не самый удачный термин, более того, такой перевод вводит в заблуждение; «mimesis», скорее, «образотворчество». Это слово, поясняет философ и переводчик, такого же корня, что и древнеиндийское mā («мерить», «отмеривать», «сравнивать», «создавать», откуда и māyā («мая» — «чудесное искусство»)⁷⁹. Майя — древнейший термин ведической культуры. Природа майи описана крупнейшим поэтом и мыслителем Индии Шанкарой в связи с его толкованием Упанишад и Бхагават-Гиты. Приведем два его пояснения природы майи: «Майя, через посредство которой воспроизводится вся эта вселенная, высшая господствующая сила которой называется непроявленное и которую превосходит не имеющая начала авидья (неведение), может быть побеждена мудрым действием той энергии, которая есть мудрость». «Майя, — пишет он, — не есть ни бытие, ни небытие, ни то ни другое по существу; она также ни неделима, ни делима, она также ни то ни

⁷⁸ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М. Искусство, 1974. С. 53.

⁷⁹ См.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., Искусство. 1991. С. 360.

другое по существу; она в высшей степени чудной и неопишуемой природы»⁸⁰. Если мы воспримем такую трактовку этого термина, то тогда связь его с истинным миром бытия — с Брахманом — станет вполне очевидной, ибо майя — обратная сторона Брахмана. Крупнейший философ Индии С. Радхакришнан считает вполне допустимым проводить аналогии между философией Платона и индийской философией, признавая явную общность идей. «Шанкара, — пишет он, — больше всего напоминает из европейских мыслителей Платона»⁸¹.

Такой разброс в толковании термина «mimesis» имеет, конечно, некоторые основания. А. Ф. Лосев, комментируя тексты Платона, не раз указывал на то, что учение о подражании у «него не всегда ясно», что оно «запутанное», что подчас «исходное представление о подражании искажается до неузнаваемости»⁸². Другой авторитетный исследователь С. С. Аверинцев, анализируя проблему символа, отмечает, что у самого порога ее разработки возникает фигура Платона, «и фигура эта похожа на образ двуликого Януса, глядящего одновременно в две противоположные стороны»⁸³. Г.-Г. Гадамер также предостерегает от однозначной трактовки учения Платона, предлагая относиться к его высказываниям о природе искусства «иронично, диалектично»⁸⁴. Приводя эти суждения авторитетных авторов, мы хотим еще раз подчеркнуть, что в платонизме не все лежит на поверхности, далеко не все однозначно, поэтому предпринимаемый анализ, может быть, принесет некие новые результаты, которые послужат основанием для объяснения современных творческих исканий в искусстве. Учитывая некоторые сложившиеся интерпретации платоновской теории подражания, попробуем еще раз всмотреться в тексты древнегреческого философа и увидеть в них то, что могло бы стать философским обоснованием современных теорий художественного творчества.

Главная тема философии Платона — возможность и самоценность истинного знания. Вокруг этой темы выстраивается и его учение о «mimesis». Поскольку, как правило, в творчестве любого исследователя последние работы предстают в качестве зрелых, итоговых, то обратимся

⁸⁰ Шанкара. Вивека-Чудамани. М., 1992. С. 60.

⁸¹ Радхакришнан С. Индийская философия. Т. II. М., Майя. Миф. 1993. С. 466.

⁸² Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 54.

⁸³ Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. М., Наука, 1979. С. 84.

⁸⁴ Гадамер Г.-Г. Указ. соч. С. 236.

к диалогу «Тимей», написанному Платоном в конце жизни, предполагая, что здесь его рассуждения об искусстве являются итоговыми.

В «Тимее» мы знакомимся с античными представлениями о картине мира. Нет ничего более противоположного, чем космос «Тимея» и мир новоевропейской астрономии. Космос Платона пространственно ограничен, в то время как пространство Нового времени не имеет границы, и философы, ученые, поэты все наперебой превозносят именно бесконечность мира. У Платона же космос «есть и потому есть нечто, т. е. он имеет определенную границу, периферию; он пространственно конечен»⁸⁵. Согласно идеям пифагорейцев, платоновский космос гармоничен, совершенен, прекрасен. Лосев считает, что для античности характерно «художественное понимание космоса», поскольку он представляет собой наилучшее, совершеннейшее произведение искусства, а человеческое искусство — «это только жалкое подобие космологического искусства»⁸⁶. Космос у Платона телесен⁸⁷, завершен, а космические звуки, порождаемые вращением небесных тел, откликаются в людях, и что от этого «неразумные получают удовольствие, а разумные — светлую радость от того, что и смертные движения через подражание причастны божественной гармонии» (Тимей 80 b).

Исходя из бытия нестановящегося, чисто оптического и статуарно-статического, главной теорией, характеризующей отношения к такому бытию, была, конечно же, не теория творчества, считает А. Ф. Лосев, а теория «mimesis». «“Подражание” предполагает, что есть нечто в бытии вполне законченное, завершенное, какой-то идеальный образец, сам в себе вечный и неподвижный, которому все только подражает»⁸⁸. Такая оценка теории творчества Платона объяснима, если трактовать понятие творчества в русле, к примеру, бердяевских воззрений, в которых творчество рассматривается как создание чего-то нового, как преодоление тварного бытия, как прорыв в трансцендентное. На эту ограниченность платоновского понимания творчества как раз и обращает внимание Н. А. Бердяев, отмечая, что платонизм «скорее статичен, чем динамичен, и в последнем смысле отрицает творчество и

⁸⁵ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., Мысль, 1993. С. 641.

⁸⁶ Лосев А. Ф. Дерзание духа. М., Политиздат, 1988. С. 159.

⁸⁷ Об этом пишет Лосев: «“...идеальный мир” Платона вовсе не так уж идеален, как это обыкновенно думают. В глубочайшей своей сущности он еще и телесен». (См.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма. М., Мысль. С. 646.)

⁸⁸ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. С. 656.

признает лишь приближение к первообразам и идеям, предвечно сущим»⁸⁹. Итак, смысл используемого в платоновских текстах понятия «творчества», «творческого» искусства, может быть прочитан только в контексте его философии, но, как мы уже указывали на противоречивость Платона, он дает нам еще другую трактовку понятия «творчества», сближающую его с последующей христианской традицией: «Творческое искусство, — по его определению, — (...) есть всякая способность, которая является причиной возникновения того, чего раньше не было» (Соф. 265 b) ; в дополнение к этому заметим, что подражание он рассматривает так же, как «какое-то творчество» (там же).

В другой своей зрелой работе «Государство» Платон высказывает отношение к поэзии и живописи, рассматривая их с позиции возможного отражения подлинного бытия. Его суждения звучат весьма категорично: живописец «производит видимость», живопись — это «воспроизведение призраков» (Гос. 598 b). «Тот, кто творит призраки, подражатель (...), нисколько не разбирается в подлинном бытии, но знает одну только кажимость» (Гос. 601 b). Платон называет миметическую деятельность третичной, поскольку истинный мир — это мир сущего, мир идей; мир становления, чувственно воспринимаемых вещей — вторичный мир; мир же, созданный художником или поэтом, — это мир, стоящий на «третьем месте от сущности» (Гос. 598 e). Поэтому тех, кто порождает произведения, стоящие на третьем месте от сущности, он называет «подражателями», причисляя к ним и творца трагедий (речь идет о драматургии). Здесь мы видим, что ценность произведения искусства Платон напрямую связывает с приближением к истине.

В платоновской концепции *mimesis* следует различать подражание устойчивым вещам, «истине и благу» и подражание «многому, всем бесчисленным проявлениям быстротекущей жизни», что случается когда взор его (поэта) уклоняется от этого блага. Именно в этом последнем случае объяснимо желание изгнать поэтов из платоновского «Государства», ибо они отклонились от подражания истине и благу. Можно считать, что именно с Платона возникает разлад между поэтами и философами, который еще более конституировался в Новое время в формах противостояния двух отраслей гуманитарного знания — философии и литературы и который осознали и попытались преодолеть романтики.

⁸⁹ Бердяев Н. А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., Правда. 1989. С. 366.

Именно поэты, а не философы суть «непризнанные законодатели мира», провозглашал Шелли⁹⁰.

Творчество поэта тогда было бы прекрасным, считает Платон, когда бы он знал то, чего касается, когда бы он поистине был сведущ в том, чему подражает, в этом случае он бы оставил после себя много прекрасных произведений и «все его усилия были бы направлены на созидание, а не на подражание» (Гос. 599 b). Заметим, что в тексте диалога «Государство» Платон использует понятие не просто «поэт», а «подражательный поэт», который создает «образы, далеко отстоящие от действительности» (Гос. 605 c), тем самым давая нам возможность допустить существование иного типа поэтов, «неподражательных». Эта мысль Платона о том, что искусство может быть не только подражательным, но и созидательным (и в этом он проявляет себя как антиплатоник), очень ценна для нас тем, что именно такого рода постановку проблем творчества мы находим в последующие периоды развития искусства, в частности, она появляется на рубеже XIX–XX веков. Многие деятели искусства ставят перед собой задачу не подражания, не воспроизведения реальности, а созидания, вводя понятие «события», которым должно стать каждое произведение искусства. К таким можно отнести А. Арто, который полагал, что «театр призван объективно выражать тайные истины, посредством активных жестов извлекать на свет Божий ту часть истины, которая обычно сокрыта под формами в их встречах со Становлением»⁹¹. Полагая, у Платона есть намек на то, что искусство дает своеобразный выход к идеальному бытию, когда он отмечает, что произведения ваяния и живописи «служат лишь образным выражением того, что можно видеть не иначе, как мысленным взором» (Федр 511 a). Хотелось бы прочесть сожаление в следующем высказывании Платона: «Занебесную область не воспел никто из здешних поэтов», это «неосязаемая сущность, подлинно существующая, зримая лишь кормчему души — уму; на нее-то и направлен истинный род знания» (Федр 247 e). Достичь такого знания сложно, отмечает Платон, хотя всякая душа стремится узреть подлинное бытие, однако, «несмотря на крайние усилия, душам не достичь созерцания [подлинного] бытия» (Федр 248 b). Здесь

⁹⁰ Шелли. Защита Поэзии // Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., Наука. 1972. С. 434.

⁹¹ Арто А. Театр восточный и театр западный // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., Изд-во ГИТИС. 1992. С. 62.

мечта о трансцендировании выражена вполне отчетливо. И здесь можно увидеть истоки будущих изысканий И. Канта о недоступности чувственному познанию трансцендентного мира и об особых привилегиях в этом уму. Ж. Делёз отметил, что «Сам Кант — большой платоник, чем ему кажется»⁹². Вот она, эта проблема метафизического предназначения искусства, затемненная суждениями о том, что произведение искусства есть лишь копия копий, что оно отражает лишь видимый, не подлинный мир и потому слишком далеко отстоит от мира подлинного, идеального, истинного. Поэтому проблема «mimesis» — прежде всего философская, а не эстетическая проблема, поскольку она основывается на различении онтологических оснований. Искусство, понимаемое в рамках этой проблемы, по-разному способно приоткрывать нам тайны бытия.

На разделение искусств — на подражательные и созидательные — обратил внимание А. Ф. Лосев, отметив «расхождение между Платоном и Аристотелем в том, что один из них разделяет искусства на подражательные и неподражательные (тут Лосев указывает, что подражание может быть понято в разном смысле), а другой этого не делает»⁹³. Это различение искусства на подражательные и созидательные имеет дальнейшее продолжение. Ведь созидание, согласно Платону, может быть не только продуктивным, когда поэт сведущ в том, чему он подражает, но и негативным, когда он или не знает, о чем говорит, или не хочет знать. И такой постановкой вопроса Платоном поднята громадная проблема, получившая свое обоснование в трудах мыслителей XX века, — проблема симуляции. Эта проблема напрямую связана с обоснованием онтологических оснований искусства и сформулирована в диалоге «Софист».

В этом диалоге Платон пишет о двух видах искусства подражания (Софист 235 d). Так, в изобразительном искусстве различаются два вида: «один — творящий образы, другой — призраки» (Софист 264 c). На это разделение видов подражания обратил внимание Ж. Делёз, увидев в нем первую постановку проблемы симуляции, получившей широкий резонанс во второй половине XX века и более всего освещенной Ж. Бодрийаром⁹⁴. Делёз настойчиво подчеркивает, что подлинное платоновское

⁹² Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.; Петрополис. 1998. С. 242.

⁹³ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.; Мысль. 1993. С. 726.

⁹⁴ См.: Делёз Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. № 5. 1993. С. 45-56; его же: Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск. Водолей. 1998. С. 225-240.

различение — «это не различение оригинала и образа, но двух видов изображений (идолов)»; копии — лишь первый их вид, второй составляют симулякры (фантазмы)⁹⁵. Копии у Платона оправданы, отобраны во имя идентичности образца, а также благодаря их внутреннему сходству с этим мысленным образцом. Потому он и отвергает поэзию Гомера и всех последующих подражательных поэтов, поскольку они «воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются» (Гос. 600 е). Заметим, что Платон не отвергает поэзию вовсе как вид искусства, но ему нужна другая поэзия, которая бы «оказалась и превосходной, и вполне правдивой», по поводу же современной поэзии «нельзя считать всерьез, будто такая поэзия серьезна и касается истины» (Гос. 608). Поэтому Платон изгоняет из своего «Государства» поэтов, и делает это прежде всего из моральных соображений.

Можно сравнить определение понятий «призрак» у Платона и «симулякр» у Делёза. Призраком в диалоге «Софист» склонны называть то, что, «с одной стороны, кажется подобным прекрасному, хотя при этом и не исходит из прекрасного, а, с другой стороны, если иметь возможность рассмотреть это в достаточной степени, можно было бы сказать, что оно даже не сходно с тем, с чем считалось сходным» (Софист 236 b). Определение Делёза: «Симулякр — инстанция, включающая в себя различие как (по меньшей мере) различие двух расходящихся рядов, которыми он играет, устраняя любое подобие, чтобы с этого момента нельзя было указать на существование оригинала или копии»⁹⁶. Более детальную характеристику природы симулякров Делёз дает в работе «Платон и симулякр»: «Симулякр не есть деградирующая копия, он содержит в себе позитивный заряд, который отрицает и оригинал, и копию, и образец, и репродукцию», в симулякре «сходство сохраняется, но оно возникает как внешний эффект»⁹⁷.

Учение Платона в целом подчинено идее необходимости различения «самой вещи» и симулякров. Отношение к призракам (симулякрам) у Платона резко отрицательное. Весь платонизм, считает Делёз, построен на «желании изгнать фантазмы или симулякры, которые идентифицируются с самим софистом, этим дьяволом, этим лжецом или симулянтом, этим вечно смещенным и замаскированным лже-

⁹⁵ Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., Петрополис. 1998. С. 160, 320.

⁹⁶ Там же. С. 93.

⁹⁷ Делёз Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. № 5. 1993. С. 53.

претендентом»⁹⁸. Платон, рассматривая софиста в качестве производителя призраков (а не только изобразительное искусство), считает, что тот «принадлежит к людям, занятым забавой» (Софист 235), и что задачей является «не выпустить зверя». Что касается того, что софист «из рода фокусников», что он «занят забавой», — все это напоминает рассуждения Г.-Г. Гадамера о том, что современное искусство сродни игре.

Итак, опровергнуть платонизм означает следующее: отвергнуть примат оригинала над копией, образца над образом, восславить царство симулякров и отражений. Собственно, это и произошло в концепциях авторов, представляющих философию постмодернизма.

Подводя итог увиденных в платоновских диалогах истоков проблемы симуляции, Делёз вменяет в заслугу античному мыслителю то, что он поставил проблему различения сущности и кажимости, умопостигаемого и чувственного ощущения, проблему различения оригинала и копии, идеи и образа, образца и симулякра, подделки и копии, проблему репрезентации, т. е. все те проблемы, которые остро заявили о себе в XX столетии.

Современность, согласно Делёзу, определяется властью симулякров. Однако отличить симулякр от копий, подделок, оригиналов и образцов довольно сложно. Поэтому мудрость Платона заключается в том, по мысли французского философа, что он в финале «Софиста» отказывается от какого-либо их различения: «различие смещено, разделение оборачивается против самого себя, действует в противоположном направлении и, углубляя симулякр (грезу, тень, отражение, живопись), показывает его неотличимость от оригинала или образца»⁹⁹. Итак, отказавшись от попытки различения, Платон как бы предвосхитил осмысление постмодернистской ситуации, сложившейся на исходе XX столетия — ситуация, получившая название постмодернистской, при которой наряду с подлинно художественными творениями существуют симулякры разного уровня, о чем речь пойдет в завершающей главе.

Еще одна проблема платоновской концепции искусства должна быть рассмотрена в контексте возможностей художественного творчества: проблема художника*. Для подступов к этой проблеме уместно

⁹⁸ Делёз Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. № 5. 1993. С. 161.

⁹⁹ Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., Петрополис. 1998. С. 92.

* Заметим, что понятия «художник» в современном смысле этого слова античность не знала. Имелось, пожалуй, общее наименование для сведущих в различных искусствах, производное от слова *techné* — *technites*, причем так назывались те, кто

еще раз обратиться к восточной философии. С. Радхакришнан пишет, что Платон и Шанкара оба различали двоякого рода познание: высшее и низшее. Высшее познание рассматривалось как высшая истина или идеальное благо. Признавая, что реальность лежит за поверхностью явлений, оба мыслителя утверждают, что «она может быть постигнута путем полного проникновения души в свое собственное Я. Оба мыслителя трактуют интуицию как то, что способствует трансцендентному проникновению в реальность»¹⁰⁰. В европейской традиции имеет место весьма устойчивое мнение, что уже в ранний период формирования античной философии можно настаивать на ее самостоятельности, самобытности и независимости от восточных влияний. Так, к примеру, этой точки зрения придерживаются современные итальянские ученые, отмечая, что «если остальным компонентам греческой культуры можно найти аналогии у других народов Востока, достигших высокого уровня цивилизации раньше греков (...), то, касаясь философии, мы не находим ничего подобного или даже просто похожего»¹⁰¹. Между тем, как уже отмечалось выше, восточная и античная философии не только сравнимы, но у них есть много общего.

Поясняя особую природу художественного творчества, Платон предполагает, по-видимому, включенность неких бессознательных механизмов психики — то есть того, о чем речь шла лишь в XX веке в исследованиях З. Фрейда и неопрейдистов, а также в работах сюрреалистов, Ж. Батая, М. Бланшо, А. Арто и др. Художник, творящий искусство, не может ограничиться рассудочным моментом, а с необходимостью впадает «в неистовство». «Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости» (Ион 533 е), — пишет Платон, поясняя далее, что не от умения они говорят, а благодаря божественному наитию. Он абсолютизирует неосознаваемое в творчестве, исключая участие в этом процессе рассудка: поэт «может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка» (Ион 534 б). Эта же мысль о неосознаваемой приро-

достиг в своем искусстве высокого уровня мастерства. Это касалось прежде всего поэтов и музыкантов, которые ценились высоко, как люди, наделенные божественным даром, и в меньшей степени представителей изобразительных искусств, которые причислялись к ремесленникам.

¹⁰⁰ Радхакришнан С. Указ. соч. Т. II. С. 466.

¹⁰¹ Реале Дж. и Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб., Петрополис. 1994. С. 3.

де художественного творчества относительно поэтов утверждается в «Апологии Сократа»: «Не мудростью могут они творить то, что они творят, а какую-то прирожденною способностью и в исступлении» (Апология Сократа 22 с). «Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих людей затмятся творениями неистовых» (Федр 245 а). Эти проблемы вплотную примыкают к проблеме особой природы художника, которая складывается помимо его усилий, проблеме, получившей свое именование как проблема гениальности, более всего развитой романтиками, затем А.КШопенгауэром и гипертрофированной в модернистский период.

Необходимо отметить важную черту творчества Платона, черту, которую ясно отметил А. Ф. Лосев, по крайней мере, раньше М. Хайдеггера: «Учение Платона об идеях есть, помимо всего прочего, поэтическое учение, или, как говорят менее ясно, имеет поэтическую форму»¹⁰². Он дает развернутый анализ этого положения, неоднократно отмечая, что «поэзия не является здесь внешним придатком», что логическая структура и поэтическая форма «спаяны между собою», что «то и другое связано между собою совершенно неразрывно»¹⁰³. Лосев отмечает типическую черту платоновской стилистики в том, что Платон «мыслит и творит как настоящий поэт и художник, постоянно принося в жертву поэзии философскую точность и систему»¹⁰⁴. Однако самоценность философской точности и систематизации была вскоре подвергнута сомнению, а в середине XX века возник феномен «поэтического мышления», объявленный доминантным в постмодернистской ситуации¹⁰⁵.

Детально анализируя взгляды Платона и Аристотеля в сфере мимесиса, Лосев отмечает, что в признании миметической природы искусства они схожи, однако по-разному понимают предмет подражания, поэтому самый смысл подражания получает у Аристотеля совершенно новое толкование¹⁰⁶. Бытие у них имеет разные онтоло-

¹⁰² Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., Мысль, 1993. С. 671

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., Мысль, 1993. С. 670.

¹⁰⁵ См.: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., Интрада, 1996. С. 22, 206.

¹⁰⁶ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 720.

гические основания. Г.-Г. Гадамер также поясняет, что Аристотель относился к учению Платона об искусстве с известной корректировкой, что сказалось в его склонности «поставить диалектическую мысль Платона с головы на ноги»¹⁰⁷.

На дальнейших этапах эволюции теорий художественного творчества можно увидеть еще больший разброс в толковании миметической природы искусства, вплоть до «нового мимесиса» Ж. Деррида.

Оценки пифагорейско-платоновской традиции в сегодняшней культурфилософии различны и расходятся от придания ей непреходящей ценности и значимости до полного ее отвержения. К первой, без сомнения, можно отнести А. Н. Уайтхеда, который считает, что картина мира, построенная Пифагором и Платоном, максимально приближена к сегодняшней. Другая может быть представлена взглядами Р. Рорти, который настойчиво повторяет о необходимости современной философии отказаться от платоно-кантовской традиции, используя в этой связи понятие «неплатонизм», и говорит о настоящей потребности осмыслить другую философскую проблематику, ввести другой язык и выработать иной стиль философствования. Рорти убежден, что противостояние этой традиции — не только симптом времени, в котором он видит процесс секуляризации культуры, но что антиплатоновская, антиметафизическая традиция существовала уже в древности, еще со времен софистов¹⁰⁸. В этих своих оценках Рорти продолжает линию Хайдеггера и сближается с идеями многих современных философов, причисляемых нами к постмодернистскому направлению.

Близкую Рорти позицию занимает Делёз. Однако его выводы по поводу отношения к историческому наследию не столь категоричны. Делёз признает значимость постановки ряда проблем, осуществленных платонизмом, однако он не пытается разрешить проблему, а лишь формулирует ее следующим образом: отвергнуть сегодня платонизм, пишет он, это значит выпустить на свободу симулякров, подчиниться их власти. Ответить каким либо образом на эту проблему, очевидно, может помочь анализ современной ситуации, которую Бодрийар однозначно характеризует как ситуацию симулятивную.

¹⁰⁷ См.: Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., Искусство, 1991. С. 239.

¹⁰⁸ См.: Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. М., Традиция, 1997. С. 87.

Вместе с тем, бесспорно, что основополагающие идеи Платона получили свою долгую жизнь у ближайших и последующих его преемников, подвергшись при этом порой самой причудливой трансформации, и надолго определили пути развития западного художественного творчества.

Дальнейшая жизнь пифагорейских и платоновских идей продолжилась в учениях неоплатоников. При интерпретации Платона, пишет С. С. Аверинцев, они чувствовали, что «у Платона самое простое непросто и, главное, самое недвусмысленное все-таки достаточно двусмысленно»¹⁰⁹. Приведем пример из интерпретации Платона Проклом. Прокл обращается к анализу фрагмента диалога Платона, где тот иронично сообщает об изгнании из своего государства вольного поэта, однако же, «умастив его главу благовониями и увенчав шерстяной повязкой» (Гос. 398 а), как то положено делать с чтимыми кумирами в священнейших храмах. Прокл задается вопросом: если в поэзии есть нечто божественное, почему она извергается из божественного государства? Если же нет — почему она почитается почестями, приличествующими богам?

Вклад неоплатоников в развитие идей, поставленных Платоном, огромен. В исключительных условиях духовного кризиса, ознаменовавшего переход от античности к средним векам, был сделан шаг к уяснению специфики символа и мифа как инструмента для выражения такого смысла, который не может вместиться в рассудочно-дискурсивный тезис.

Связующим звеном между неоплатонизмом и христианской культурой оказалось творчество Августина Блаженного (354–430). В его трактате «О музыке» — одном из немногих позднеантичных трактатов, в котором ярко отразились тенденции перехода от античному к средневековому миропониманию, непосредственным образом воплотилась общность некоторых идей о природе художественного творчества античной традиции и средневековья. Первые пять книг его написаны в традициях античной музыкально-теоретической мысли и являются как бы завершением ее исторического пути; шестая книга, хотя и вытекает логически из первых пяти и опирается на античные традиции, — практически новая страница, отражающая новую страницу философско-

¹⁰⁹ Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. М., Наука, 1979. С. 91.

религиозной ориентации автора и всей позднеантичной культуры того времени¹¹⁰.

Во II–V книгах он обратился к самым широким онтологическим, космологическим, гносеологическим и психологическим вопросам. Выводы, сделанные автором в VI книге на материале музыки, относились практически ко всем наукам и искусствам того времени. Под «музыкой» в древности понимали прежде особую теоретическую дисциплину, главные положения которой распространялись не только на музыкальное искусство в современном смысле слова, но и на поэзию, танец, театральное действо, изобразительное искусство, риторику. Более того, Платон относил к мусическим искусствам даже философию как «высочайшее из искусств» (Федон 61 а). Музыка, наряду с другими мусическими искусствами, понималась как искусство подражательное, однако в период написания трактата подражание уже не являлось главной категорией теоретиков искусства.

Августин продолжает неопифагорейские традиции в теории музыки. Числовая упорядоченность мира, о чем писал Августин еще в трактате «О порядке», свидетельствует о разумной основе бытия. При этом числовая закономерность выступает у него в качестве общего закона, на основе которого организованы как материальный мир, так и духовный, как создания природы, так и творения рук человека. Он строит полную числовую схему универсума, в которой числа красоты, искусства, творческого разума занимают среднее место и играют роль посредника между преходящими числами природного материального мира и «вечными числами» высшей истины.

Августин исследует причины, отвлекающие душу от созерцания вечных истин. Душа разрывается между земным и небесным, преходящим и вечным, чувственной красотой и абсолютным идеалом, часто отдавая предпочтение первому. И это противоречие не дает покоя Августину, мучительно ищущему выход из создавшегося противоречия, ибо отбросить чувственное он не может, но не может и полностью принять его, когда вспоминает об абсолютном. Августин постоянно стремится показать, что сам по себе материальный мир с его «низшей» красотой и телесными числами неплох и прочно занимает свое место в универсуме, но любовь души к этому миру не

¹¹⁰ См.: Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., Искусство. 1981. С. 67–123.

поощряется им, ибо она, останавливаясь на этой ступени бытия, утрачивает перспективу высших духовных ценностей. Что легко для души? — вопрошает он и с горечью отвечает: любить цвета и звуки, сладость и розы, т. е. все то, в чем она ничего не желает иного, кроме равенства и подобия. Но ведь в этом она познает только их (равенства и подобия) слабую тень и полустершийся след. А любить Бога, в котором не может содержаться ничего неравного, неподобного себе, ничего преходящего во времени — для души тяжело. Очень трудна любовь в этом мире. Ибо то, чего душа ищет в нем — постоянства и вечности, не обретает в нем — так как в преходящих вещах содержится низшая красота, и они только подражают постоянству, которое передается через душу от высшего бога, пишет Августин.

В трактовке природы творчества Августин впоследствии отходит от античных традиций, рассматривая творчество уже не в русле теории мимесиса, а в контексте христианской концепции креационизма. Смысл доказательства сводится к тому, что если художник может из одних (разумных) чисел создать другие (телесные), то всемогущий творец, конечно, может создать все числа, т. е. мир, из ничего. Иерархия чисел Августина созвучна христианскому мышлению иерархического понимания универсума. Числа, принадлежащие музыке, должны возводить человека от чувственной жизни к жизни в *ratio*. Здесь Августин косвенно, через всю систему числовой организации мира, приходит наконец и к осознанию места и роли музыки (как науки) в универсуме — между духовными и телесными числами.

Философско-эстетические идеи Августина были развиты и переосмыслены ранним средневековьем, восприняты же они были преимущественно поздним средневековьем. Теория Августина — это как бы итог античных высказываний в области философской проблематики искусства, поскольку в ней выражены воззрения пифагорейства, неоплатонизма, но поскольку в ней в то же время отчасти нашли свое воплощение идеи христианства, то тем самым она ознаменовала собой переход от античного к средневековому миропониманию.

Любопытную картину мира, сложившуюся в средние века, рисует Р. Гвардини: Бог обитает на двух противоположных полюсах мира — во вне его, снаружи и внутри человека, в глубине его души. Граница «внутренней конечности» так же недостижима, как предельная даль или высота: «...но средневековая картина мира утверждает эту последнюю, и потому требует от духа мыслить и то, что лежит на “противополож-

ном конц”, обращенном вовнутрь... Между ними подвешен мир. Как в целом, так и в каждом из своих элементов он есть образ Божий»¹¹¹.

Можно заметить, что мир в средневековье, т. е. «бытие, онтологически не существует». Он есть лишь в своей причастности к Богу, внебытийному началу. Понять бытие означает понять (возвести в ум) его причастие к «небытию» — в смысле «над-бытия», «сверх-бытия», «начала бытия»¹¹². Таковы предельные формы разумения бытия, присущие средневековью.

Бытие для средневекового человека символично. Он видит символы повсюду: в культе, в народном обычае, в общественной жизни, в искусстве. В зависимости от степени отображения Бога выстраивается иерархия сущего, поэтому характерная черта средневековой культуры — иерархический порядок и реалистический символизм, т. е. преломление высшей реальности в земных формах. «Мир — это книга, написанная рукой Бога, в которой каждое существо представляет собой слово, полное смысла»¹¹³. Отсюда задача мысли — раскрытие providentialного замысла, а задача словесности — наложение высшего порядка на видимый мир (и то и другое, впрочем, предлагалось уже античным наследием).

Большое значение в этой иерархии принадлежит культу, ибо в нем воссоздается совокупный порядок бытия и в каждый данный исторический момент как бы заново совершаются в символической форме все вечно значимые события священной жизни. Культ имеет архитектурно-пространственный облик — это здание церкви (храма). Обряд освящения храма показывает, что он символизирует весь мир в целом. Внутри храма так же все насыщено символическими значениями, в которых элементы повседневного существования сплавлены с элементами священной истории. К этому добавляются бесчисленные фигурные изображения лиц и событий священной истории — пластика, живопись, витражи. Из всего этого вместе складывается целое, позволяющее воочию увидеть мир религиозной действительности. Помимо этой пространственной организации культ имеет еще и временную форму, которая проявляется в чередовании дат и праздников церковного года, которые включают в себя христианские праздники и праздники святых, охватывающие более или менее полно всю

¹¹¹ Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 130.

¹¹² Библер В. Из «Заметок впрок» // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 42.

¹¹³ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., Искусство, 1972. С. 266.

историю христианства. Сюда же включаются все события жизни каждой семьи и отдельного человека — рождение, бракосочетание и смерть, и таким образом порядок церковного года пронизывает всю жизнь средневекового человека, вплоть до мельчайшего ее движения.

Итак, одной из неперенных составляющих религиозного культа является искусство. В осмыслении средневекового искусства можно выделить два основных направления — философско-богословское (у истоков которого стоит Августин Блаженный) и искусствоведческое¹¹⁴. В так называемом «философско-богословском» направлении и содержится собственно философия искусства, бесспорно доминирующая над искусствоведческим направлением. Главное место в нем занимает понятие «божественной реальности», воплощающееся в «зримых образах» — в единстве, целостности, порядке. Видимая реальность осмысливается как символ невидимой: «прекрасное» определяется как нечто незримое, становящееся зримым. Художник трактуется как посредник между божественным Логосом и людьми. Определяющей оказывается идея о месте и функциях искусства в религиозной жизни человека.

Кроме современных, скажем так, светских исследователей, пытающихся восполнить лакуны, образовавшиеся в теоретическом осмыслении искусства средневековья, значительный вклад в эту область исследования внесен русскими религиозными мыслителями начала века, такими, как Е. Н. Трубецкой, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков.

Многие труды Флоренского посвящены анализу символики и смысла икон. В работе «Иконостас» он показывает значение философско-теологического понимания иконы: «...икона всегда или больше себя самое, когда она — небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе, как расписанной доской»¹¹⁵. Лишь в первом случае икона, достигшая своей цели, осуществившая себя, оказывается символом первообраза. Воззрения Флоренского вполне вписываются в рассматриваемую здесь философскую традицию, обозначенную им как «новый расцвет платоно-аристотелевского-гёте-шеллинговского генеалогического дерева»¹¹⁶, актуализируемую и продолженную после происшедшего кризиса аналитического мировоззрения, в которой назначение искусства рассматривается в контексте «истинности бы-

¹¹⁴ См.: Эстетика. Словарь. М., Политиздат, 1989. С. 329.

¹¹⁵ См.: Флоренский П. А. Иконостас. М., Искусство, 1995. С. 64.

¹¹⁶ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Ч. I. М., Правда, 1990. С. 330.

тия». Это искусство, согласно его выражению, «...по самому существу своему всегда, более или менее метафизично»¹¹⁷. Такое искусство Флоренский называл «чистым искусством» и наряду с ним различал прикладное искусство как момент декоративности, имеющее «своим заданием не истинность бытия, а правдоподобие казания»¹¹⁸.

На основе различения этих двух типов искусства Флоренский рассматривает проблему перспективы в живописи, трактующей его как «метод изобразительности, вытекающий из характера воспринимаемого синтеза мира»¹¹⁹. Он обосновывает не случайность различного использования перспективы в живописи, а непосредственную зависимость от миропонимания художника. Философ объясняет, что обратная перспектива, характерная для средневековой живописи, вовсе не есть просто неудавшаяся, недопоятая, недоизученная перспектива линейная, а есть именно своеобразный охват мира. Флоренский приводит пример обратной перспективы, используемой во фреске Микельанджело «Страшный Суд». Приведем частично это описание: «Фреска представляет некоторый склон... величина фигур возрастает по мере их повышения на фреске, т. е., значит, по мере их удаления от зрителя. Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе, — тем меньше. Это — *обратная перспектива*. Усмотрев ее, и притом столь последовательно проведенную, мы начинаем ощущать полную свою несоизмеримость с пространством фрески. Мы не втягиваемся в это пространство; мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Эвклиду»¹²⁰. Воззрения Флоренского на использование перспективы непосредственным образом увязаны с бытующей в то или иное время картиной мира. По мере того как секуляризуется религиозное мировоззрение средневековья, происходят изменения в характере средневекового искусства: чистое религиозное действо перерождается в полутеатральные мистерии, а икона — в так называемую «религиозную живопись», в которой религиозный сюжет все более и более становится только предлогом для изображения тела и пейзажа. Флоренский показывает, что сначала проблема перспективы разрабатывалась в среде живописцев, в их теоретических трактатах, а не только непосред-

¹¹⁷ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Ч. I. М., Правда, 1990. С. 50.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же. С. 61.

¹²⁰ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Ч. I. М., Правда, 1990. С. 72.

ственно в художественном творчестве. Он называет в этой связи целый ряд имен: Леон Баттиста Альберти (1404–1472) в своем трехтомном сочинении «О живописи» развивает основы новой науки и иллюстрирует их применением в архитектурной живописи; Мазаччо (1401–1429) и его ученики Беноццо Гоццолли (1420–1498) и Фра Филиппо Липпи (1406–1469) стремятся воспользоваться в живописи той же наукой перспективы; наконец, теоретически обосновывает и практически претворяет в творчестве те же проблемы Леонардо да Винчи (1452–1519) и завершают развитие перспективы Рафаэль Санти (1483–1520) и Микельанджело Буонаротти (1475–1564). В дальнейшем изучение перспективы перешло преимущественно в руки математиков и стало далеким от непосредственных интересов искусства.

Философско-богословское и вместе с тем мировоззренческое назначение искусства нашло очередное обоснование в трудах еще одного отечественного мыслителя — кн. Е. Н. Трубецкого. Русский философ в работе, посвященной древнерусской религиозной живописи, отмечает, что «икона — больше, чем искусство», что древнерусская архитектура, в частности храм, «олицетворяет собой иную действительность»¹²¹. Отношение Трубецкого к древнерусской иконописи — это отношение к художественному воплощению идеального, глубоко осмысленному бытию. Объектом теоретического осмысления в период средневековья было лишь искусство, причастное церкви, что же касается народной культуры и искусства, то анализ этого феномена был осуществлен позже, с других, не религиозных, позиций¹²².

Значительное влияние на многих мыслителей средневековья оказали сочинения Дионисия Ареопагита (ок. V века). Дионисий различает два типа образов — «сходных» (подобных) и «несходных» — которым соответствуют определенные методы познания. Первый метод познания — катафатический — опирается на произведения, наиболее близко отражающие зрительские впечатления. Эти образы представляют собой совокупность свойств, присущих предметам материального мира. Эти сходные образы являются «видимыми красотами»¹²³. Катафатические образы далеки от полного сходства.

¹²¹ Кн. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках: Вопросы о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публикация. — (Репринт. изд.) — М., 1916 (1990). С. 8.

¹²² Бычков В. В. Византийская эстетика. М., Искусство. 1977. С. 47.

¹²³ См.: Св. Дионисий Ареопагит. О божественных именах // Мистическое богословие. Киев. 1991. С. 34. С. 81.

Другой путь познания — апофатический (отрицательный) — ставится Дионисием значительно выше. По замечанию В. Лосского, «первый путь ведет к некоторому знанию о Боге — этот путь несовершенный; второй приводит к полному незнанию, — этот путь совершенный, ибо всякое познание имеет своим объектом то, что существует, Бог же вне пределов существующего. Только таким путем неведения можно познать того, кто превышает всех возможных объектов познания»¹²⁴. Именно об этом пишет Дионисий: «Бог же в своем сверхъестественном бытии и превосходит ум и сущее, и потому вообще не есть что-либо познаваемое, а существует сверхъестественно и сверхъестественно познается». Таким образом, Дионисий Ареопагит утверждает, что полное неведение и есть полное познание¹²⁵.

Как метод приближения к истине апофатизм (мистика), обращенный к внутреннему опыту субъекта, полагающему постижение Истины через озарение, расценивается более высоко, чем катафатизм. Стремление выразить апофатические образы средствами искусства привело к попытке максимальной трансформации и формоизменению таких элементов, как движение, материя, свет. «Материальное в средневековой живописи... чаще всего ощущается как нематериальное, поскольку все признаки материальности, достигнув предела своей выразительности, уже перестают восприниматься как таковые, подобно тому, как слишком высокий звук перестает восприниматься нашим слухом»¹²⁶. Выделяется такая глубина изображения, когда эти объекты мыслятся как самоотрицание в самоотражении — «сверхбытие», «сверхматерия», «сверхдвижение», «сверхсвет». В этом случае сама икона приближается к первообразу и становится «гипериконой».

Символы и условные знаки, используемые в художественном творчестве, по мнению Дионисия, возникли с определенной и противоречивой целью: одновременно выявить и скрыть истину. Сложилось два уровня толкования: образное и знаково-символическое. Образное толкование тяготеет к позднеантичному и строится на зрительных ассоциациях и аналогиях. Знаково-символическое развивается в основном в традициях христианского толкования библейских

¹²⁴ Лосский В. Очерк мистического богословия восточной церкви // Мистическое богословие. Киев., 1991. С. 107.

¹²⁵ См.: Св. Дионисий Ареопагит. Указ. соч. С. 17.

¹²⁶ Жегин Л. Ф. Язык живописного изображения. (Условность древнего искусства). М., Искусство, 1970. С. 7–71.

текстов. Теория символического обозначения трансцендентного абсолюта была наиболее полно разработана Дионисием Ареопагитом и легла в основу практически всего средневекового символизма, определив во многом и направления развития всего восточно-христианского искусства.

Выделяются три основных типа образов: миметические, символические или символично-аллегорические и знаковые. Главенствующая роль отводится символично-аллегорическим образам. Византийская философская мысль поставила проблему образа, разработала теорию основных типов образов и соответствующую им теорию обозначения. Была решена проблема соотношения образа и архетипа. Глубинная связь религиозного изображения с первообразом заключается в самом подобии архетипу.

Фактически во всех видах искусства — от архитектуры до музыки, учитывался элемент мистицизма. В поисках вдохновения художник обращался непосредственно к Богу и нередко получал его в соответствующих откровениях. Как пишет Ж. Ле Гофф, «поиски за пределами обманчивой земной реальности того, что за ней скрывалось (*integumenta*), переполняли литературу и искусство средних веков. Суть интеллектуальных и эстетических исканий средних веков составляло прежде всего раскрытие потаенной истины... Все ждали видений и часто устаивались их»¹²⁷.

Архетипическим содержанием и высокой степенью символизма, далеко не всегда вписывающегося в рамки ортодоксального христианства, насыщены миниатюры из манускриптов, воспроизводящие картины визионерских откровений Б. Хильдегарды (1098–1179). Музыкально-поэтическое творчество Хильдегарды является одной из самых прекрасных страниц средневекового музыкального искусства. Хильдегарда говорила, что божественная гармония отражается в человеке, а музыка — важное средство постижения этой божественной гармонии. «Вся божественная гармония — это зеркало божественному, и человек — зеркало всех чудес Бога», — писала Хильдегарда¹²⁸. Сама она ощущала себя лишь исполнительницей божественной воли, маленькой крупницей Универсума. Подобное озарение, испытываемое Хильдегардой, психоа-

¹²⁷ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., Изд. группа “Прогресс”, “Прогресс — Академия”. 1992. С. 319.

¹²⁸ См: Гуревич П. С. Культурология. М., Знание, 1996. С. 254–255.

налитики называли бы инсайтом, а в восточной традиции оно трактовалось бы как сатори.

Средневековый образ мира и обусловленный им настрой человека и культуры начинают разрушаться в XIV веке. Этот процесс продолжается в течение XV и XVI веков, а в XVII веке принимает определенные очертания новая картина мира.

Итак, типы европейского художественного мышления, сфокусированные вокруг проблемы красоты, неразрывно связаны с понятийным реализмом античности, Возрождения и классицизма, который направлен к статическому миропониманию, полагающему ценность в бытии, отвлеченном от становления, в вещи-понятии, оторванной и изолированной от породившего ее процесса, в космосе, противопоставленному хаосу. В христиански обостренной платонической концепции красота получает оттенок недостижимого и невоплощаемого абсолютного идеала, который резко противопоставляется не только действительности, но и природе вообще. Во всех случаях имеет место некая дуалистическая установка на действительность, которая неизбежно связана со всеми типами статического рационализма. Лишь в культуре романтизма началось вызревание нового мироощущения, где проблема красоты получает иной смысл. Этот этап в выработке нового мироощущения, главным образом в понимании онтологических основ искусства, мы рассматриваем в качестве истока того длительного процесса, который привел к кардинальным изменениям в мировидении, происходящим вплоть до настоящего времени.

Глава II

Философия искусства романтиков в контексте Нового времени

§ 1. Разрывы в новоевропейской картине мира

Понятие Новое время возникло как антитеза средним векам. Для характеристики этого нового исторического периода, который начался с эпохой Возрождения и продлился вплоть до середины XX века, используют понятия «модерн» и целый ряд однокоренных слов — «модернизм», «модерность», «модерните».

Понятие «модернизм» в смысле новизны имеет давнюю историю. Н. А. Бердяев отмечает, что великие деятели христианского мира были в свое время «модернистами», среди них был «модернистом» Св. Фома Аквинат, «модернистом» был и Св. Афанасий Великий¹. Обозначение исторического периода как *modernus* возникло тогда, когда отцы церкви провели жесткое противопоставление христианского мира языческим обществам Средиземноморья, которые были обозначены ими как *anticuus*². Переворот, совершившийся в XVII–XVIII веках в Европе, был не менее грандиозен, чем тот, который был связан с упрочением христианской религии. При таком подходе оказалось, что эпоха модерна охватывает развитие западных обществ, начиная приблизительно от Нового времени до середины XX столетия.

Ряд исследователей выступает с инициативой внести некую упорядоченность и единообразие в употреблении однокоренных терминов «модернизм», «модерн», «модерность» и охватываемых ими хронологических рамок. Так, В. Л. Иноземцев предлагает различать понятия *modernite* (модерните), обозначающее любой исторический период, и понятие *modernus* (модернизм), противопоставленное

¹ Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М., Республика. 1994. С. 196.

² Turner B. S. Periodization and Politics in the Postmodern // Turner B. S. (ed.). *Theories of Modernite and Postmodernite*. L. 1995. P. 3.

постмодернизму, имеющее явно выраженный культурологический оттенок³. В. Страда предлагает для обозначения периода, представляющего собой целую историческую эпоху, начавшуюся с Возрождения — пролога Нового времени, — вплоть до настоящего времени именовать модерностью, а ее новую фазу определить в целом как постмодерность, понимая это «пост» не столько исторически, как нечто, что идет после модерна, сколько качественно, как супермодерность, достигшую нового критического осознания собственного прошлого и своих новых и сложных экономических, экологических, политических, социальных, культурных задач уже на планетарном уровне⁴. Поскольку неизбежно возникает путаница между модерном, соответственно, Новым временем и современным, соответственно, современным (относящимся к Новому времени), П. Козловски считает возможным вообще отказаться от понятия *KdieKModerne* в пользу понятия Новое время и предпочитает использовать понятие модерн в смысле эстетического модерна, начавшегося на рубеже XIX–XX веков⁵. В. С. Малахов обращает внимание на то, что значение вышеназванных терминов зависит от контекста их употребления и, соответственно, от того, в рамках какой понятийной пары они выступают: в социально-историческом плане постмодерн — коррелят модерна как исторической эпохи, простирающейся от начала Нового времени до середины XX века; а в эстетическом контексте постмодернизм — контрагент «модернизма» как этапа в развитии искусства⁶.

Итак, если понятие «модерн» используется как соотносительное с постмодерном, то, соответственно, модернов столько же, сколько и постмодернов. Даже у главного теоретика постмодерна Ж.-Ф. Лиотара, не различающего постмодерн и постмодернизм, функционирует несколько модернов как противоположностей постмодерна. В рамках постмодернистской выставки «*Les immateriaux*» в Центре Ж. Помпиду в Париже, организованной при его участии, он понимает под модерном Новое время, точнее, картезианскую программу, т. е. начавшийся

³ Иноземцев В. Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 29.

⁴ См.: Страда В. Модернизация и современность // Академические тетради, № 2, (б.г.). Независимая Академия эстетики и свободных искусств. С. 32–34.

⁵ Козловски П. Культура постмодерна. М., Республика. 1997. С. 25.

⁶ См.: Современная западная философия. Словарь. М., 1998. С. 324.

в XVII веке модерн⁷. В своем программном сочинении он обозначает в качестве модерна время метанарративов (эмансипация человечества, телеологии духа, герменевтика смысла и пр.). т. е. XVIII–XIX вв.⁸.

Иное толкование модерна у Ю. Хабермаса: постмодерн обращается против проекта модерна в смысле Просвещения, т. е. против начавшегося и оформившегося в XVIII в. модерна⁹.

В настоящей главе речь будет идти о модерне в смысле Нового времени, но само понятие «модерн» больше упоминаться в этом смысле не будет. С тем чтобы вычлениить этапы в развитии этого длительного исторического периода, необходимые нам для выявления произошедших на них разрывов, обратимся к концепции «эпистем» Фуко. Понятие «эпистема», введенное Фуко, как утверждают некоторые ученые, вполне сравнимо с понятием «парадигма». Более того, некоторые полагают, что замысел Фуко более интересен и плодотворен: Т. Кун лишь описывает те или иные признаки парадигм, а Фуко стремится вычлениить подлинные познавательные структуры¹⁰. Свой замысел до конца Фуко не удалось осуществить, тем не менее понятие «эпистема» обрело свою самостоятельную жизнь в различных сферах знания.* Понятие эпистемы предполагает некий порядок мыслительных структур и их смысловых преобразований как фундамента знаний эпохи. В понятие «эпистема» Фуко включает «познания, рассматриваемые вне всякого критерия их рациональной ценности или объективности их форм»¹¹. Анализируя новоевропейскую эпистему, Фуко обнаруживает в ней два крупных разрыва: один из них знаменует начало классической эпохи (около середины XVII века), другой — тот, который произошел на рубеже XVIII и XIX веков. Вследствие разрывов образовалось три синхронных среза

⁷ Lyotar J.-F. Die Immaterialien: Manifest eines Projekts am Centre George Pompidou// Das Abenteuer der Ideen: Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution: Ausstellungskatalog. B., 1984. S. 185–194.

⁸ Lyotar J.-F. Das postmoderne Wissen. — Bremen, 1982.

⁹ Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии, 1992, № 4. С. 40–52.

¹⁰ Автономова Н. С. Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» // Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., Прогресс. 1977. С. 23.

* Следуя идеям Фуко, Л. Г. Бергер ввела понятия «художественная эпистема», «эпистема искусства», которые у нее предстают как «структурно-семантическое запечатление в художественном мышлении и творчестве — знания своего времени, пути познания и его предпосылок в мировосприятии» (см.: Бергер Л. Г. Эпистемология искусства. М., Русский мир. 1997. С. 17).

¹¹ Фуко М. Указ. соч. С. 39.

«археологической почвы», определяющей неосознаваемые человеком нормы его деятельности, три способа означивания, специфика которых, согласно Фуко, задает мыслительное своеобразие каждой определенной эпохи — Возрождения, классического рационализма и современности.

В дальнейшем, рассматривая в нужном нам ракурсе западную культуру, будем основываться на этих структурных делениях, которые, наряду с общим понятием «западная эпистема», породили частные понятия, как то: «эпистема XVI века», «классическая эпистема» и «современность». Если мы попробуем совместить понятие парадигмы, введенное Т. Куном и развитое его последователями, используя терминологию Штарнбергской группы, то эпистему XVI века можно было бы обозначить в качестве допарадигмальной стадии, поскольку она предшествует определяющей, главенствующей эпистеме Нового времени — классической, а современность представляет собой постпарадигмальную стадию.

Минуя допарадигмальную стадию, обратимся сразу к анализу парадигмальной фазы или классической эпистемы, которая заявила о себе, начиная с XVII века. Определяющим для классической эпистемы явилось триумфальное шествие науки: «Науки пересекали от края до края “пространство знания”, которое разом раскрылось в XVII веке и которому предстояло быть закрытым сто пятьдесят лет спустя»¹². Только на Западе и нигде более существовала наука в таком всеохватывающем варианте¹³. Представляет интерес объяснение этого феномена, сделанное С. Туллином в книге «Космополис» (Cosmopolis, 1989), в которой генезис и подъем точных наук в это время истолковываются как один из ответов на широкий политический, социальный и духовный кризис, охвативший Европу в начале Нового времени. Характер этого кризиса представлен, например, в теологических оправданиях грубости и жестокости Тридцатилетней войны. Политическое урегулирование в Европе после 1648 года было основано на статических идеалах как природного, так и социального порядка. Сомнение в этих идеалах высказывается лишь в наше время в связи с появлением теорий «хаоса» и «сложности» в естественных науках, а также в чем-то сходной критикой идеи суверенитета национального государства как существенного элемента политического порядка. «Модернистская тенденция»,

¹² Фуко М. Указ. соч. С. 128.

¹³ Свасьян К. А. Судьбы математики в истории познания Нового времени // Вопросы философии. 1989. № 12. С. 41–54. Катасонов В. Н. Аналитическая геометрия Декарта и проблемы философии техники // Там же. С. 27–40.

проявившаяся в XVII в., привела, по замечанию Тулмина, к дисциплинарной спекуляции, в которой естествознание отделилось от «естественной теологии», частью которой когда-то было. Различные факты о Вселенной собирались разными дисциплинами, и никто не стремился интегрировать их воедино.

Для новоевропейской картины мира характерно новое понимание природы. Оно подразумевало непосредственную данность, в то время как для средних веков природа была Божьим творением. Теперь природа выступала в качестве объекта, используемого человеком в своих целях. Под ней стали подразумевать некую совокупность процессов, связанных между собой причинно-следственной связью, что в корне противоречило ее средневековому пониманию как творению Бога. Мир становится законосообразным, а целью естественно-научного познания природы и выступает раскрытие присущей ей объективной закономерности. Мысль о естественной закономерности природы — большое завоевание и нововведение XVII века, благодаря деятельности Галилея, Гарвея, Кеплера, Декарта, Бойля и Ньютона. Рационализм XVII — первой половины XVIII веков исходил из убеждения, что разум мыслит бытие и что в этом и состоит его подлинная сущность, гарантирующая объективность и необходимость научного знания. «Континуум представления и бытия, онтология, негативно определенная как отсутствие небытия, всеобщая представимость бытия, обнаруживающееся в присутствии представления бытие — все это входит в полную конфигурацию классической эпистемы»¹⁴, — таков итог, подводимый Фуко, рационалистическому мышлению Нового времени. Рефлексия представлялась как философски репродуцированный способ и путь постижения объективного, вне сознания лежащего бытия. На эту же особенность нововременного понимания бытия указывает В. С. Библер: «Понять бытие — означает выпутать его из отношений “при-частности”, раскрыть его как вне-субъектное бытие, как “оно есть само-по-себе”, как абсолютно противостоящее человеку (познающему Я), противостоящее субстанционально»¹⁵.

Ключевым моментом нововременного взгляда на мир становится «Истина». В отличие от большинства предыдущих веков мышление Нового времени исходит из той предпосылки, что универсальная истина

¹⁴ Фуко М. Указ. соч. С. 280.

¹⁵ Библер В. С. Из «Заметок впрок» // Вопросы философии. 1991, № 6. С. 42–43.

может открыться в настоящем или будущем времени. Мыслители этого периода, разумеется, признают, что любые формы мысли, морали или искусства меняются со временем, но именно поэтому они постоянно ищут то, что находится по ту сторону этих перемен и что могло бы обеспечить единство и стабильность будущего, противопоставленного постоянным изменениям в прошлом и настоящем. Как философия, так и искусство Нового времени стремились к тому, что не релятивируется со временем: к фундаментальным структурам восприятия, языка, эстетического переживания и т. д.

Научное представление распространилось на трактовку социальных процессов. Полагали, что в организме или социуме все части связаны не только внешним, но и внутренним образом, так что изменения одних частей сказываются на собственной природе других (например, сознание индивида в группе модифицируется под влиянием других ее членов). В механической картине мира подобные элементы тоже допускаются, но их объяснение сводится к разложению системы на еще более элементарные составляющие, вплоть до молекул ДНК, обычных молекул, атомов и т. д. Вера в непогрешимость механической программы была сродни религиозной вере, и, подобно тому, как эта последняя для своего обоснования привлекала теологию, первая опиралась на соответствующую (позитивистскую) философию науки.

Классическая наука Нового времени стремилась обнаружить универсальный порядок вещей в форме наглядных законов природы и использовать его в человеческих целях. Провозвестником этой науки выступил Г. Галилей. Успехи в подходах такого рода подтвердили веру в незыблемость научных истин. В противоположность античному «органичному» миропониманию сформировавшееся механическое мировоззрение — поскольку в тот период фундаментальной наукой о природе стала механика — основывалось на следующем положении: сводимости всего сущего к набору основных элементов-частиц (сперва их роль играли атомы, затем электроны и протоны, теперь — кварки), находящихся в чисто внешних отношениях друг к другу, что означает не только пространственную разделенность, но и взаимную независимость их фундаментальной природы, в силу чего механическое взаимодействие элементов не влияет на эту природу.

Среди парадигмальных констант Нового времени доминируют: самосохранение субъекта, сохранение движения, энергии, открытой и бесконечной Вселенной. Аксиому Нового времени составляет первый закон термодинамики, который обосновывает гипотезу о самосохранении и

сохранении структуры бытия и лежит также в основе представлений об эволюционных началах космологии и биологии. Структуры мира становятся все более комплексными, так как энергия и тенденция к повышению степени комплексности сохраняются. Усиление комплексности, отсутствие ее снижения или регрессии является для Нового времени эталоном, так как однажды достигнутый уровень, по закону сохранения энергии, длится во времени.

Ухватить общую идею целостности можно с помощью порядка. Любая картина мира основана на той или иной концепции порядка. Более того, все, о чем мы говорим, уже предполагает порядок — порядок слов, мыслей, порядок работы тела, языка и т. д. В основе классической физики лежал порядок сепарации, разделения на части. Ключевой здесь является идея линзы, которая всякой точке объекта ставит в соответствие определенную точку изображения. Это обстоятельство оказалось решающим для механистической философии, ибо приводило к мысли о том, что все состоит из точек и по-другому быть не может¹⁶. Естествознание и метафизика этого периода обусловили тип рациональности, который сложился в XVII–XVIII вв.

Первый тип рациональности сложился уже в античную эпоху и оставался доминирующим в европейском сознании вплоть до становления классической науки. Для него характерно представление о разуме как фундаментальной основе одновременно и бытия, и мышления. Все нравственные, правовые, эстетические, политические и прочие социальные ценности рассматриваются через призму Разума¹⁷. Второй тип рациональности формируется в Новое время в среде ученых-естествоиспытателей. Задача его — скрупулезное изучение природы. Здесь фиксируется не столько мироздание в целом, как в первом типе, а методология научного мышления. Так в западной литературе сложились два смысловых контекста употребления термина «рациональность» — область специальных логических иссле-

¹⁶ См.: Лазарев В. В. Становление философского сознания Нового времени. М., Наука. 1987; Косарева Л. М. Социокультурный генезис науки Нового времени. Философский аспект. М., Наука. 1989; ее же: Рождение науки Нового времени из духа культуры. М., Институт психологии РАН. 1997.

¹⁷ Черняк В. С. Мифологические истоки научной рациональности // Вопросы философии. 1994, № 9. С. 48–59; Новиков А. А. Рациональность в ее истоках и утратах // Вопросы философии. 1995, № 5. С. 48–59.

дований процедуры обоснования в науке и сфера собственно философского исследования науки, где эта процедура рассматривается с точки зрения ее познавательной эффективности. В первом случае рациональность характеризует процедуры обоснования в плане их соответствия определенным логическим стандартам, во втором — этот термин выражает «разумность», целесообразную организованность приложения обосновывающих процедур в соответствии с определенными идеалами научности. Это то понимание рациональности, которое сохраняет во многом свое значение по сей день и преодолеть которое пытаются в современной философии. Возникший затем диссонанс между этими двумя сферами и послужил конституированию «проблемы рациональности»¹⁸.

Обоснование рациональности в философии Нового времени произошло прежде всего в трудах Р. Декарта. Для Г. Гегеля, как и для многих современных философов философия Нового времени начинается с Декарта, которого он считал «героем» за то, что тот заново сконструировал основание философии. Э. Гуссерль также квалифицировал Декарта как «новое основание философии» и назвал его — подобно Гегелю — «основополагающим гением и патриархом Нового времени». Б. Рассел в свое время считал его «родоначальником», «основателем современной философии»¹⁹. Декарт осуществил попытку выйти за пределы всего, что может быть подвергнуто сомнению и, следовательно, оказаться неустойчивым в историческом времени, чтобы обосновать новую методологию, позволяющую организовать будущее на единых, рациональных, всеобщих и неизменных основаниях. Декартовская философия оказала существенное влияние и на эстетику классицизма, и прежде всего на воззрения Н. Буало²⁰.

Итак, для мышления Нового времени оказались характерными два признака: это прежде всего пафос радикального начала нового и вытекающая из него претензия на универсальность. Отныне появилось решение радикально все начать по-новому. Ф. Бэкон пишет *Novum organum*. Декарт говорит, что он должен все поставить под сомне-

¹⁸ См.: Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. М., Наука. 1988; Гайденок П. Проблема рациональности на исходе XX века // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 3-14.

¹⁹ Рассел Б. История западной философии. Т. 2. М., МИФ. 1993. С. 75.

²⁰ См.: Лосев А. Ф. Классицизм // Литературная учеба. 1990. № 4. С. 139-150.

ние и начать заново, с первооснов. Этот пафос нового происходит из внутренней потребности времени. В «Рассуждении о методе» и других работах Декарт выдвигает программу самокритики философии, которая основывается на принципе сомнения. В этом можно увидеть близость Декарта модернистской идеологии, поэтому, когда речь идет о генеалогии модернизма, философские системы Декарта, Д. Юма и И. Канта могут быть рассмотрены в одном ряду с философскими системами Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Ж. Деррида, считает преподаватель Калифорнийского университета в Беркли (США) Э. Каскарди. В своей книге «Генеалогия модернизма»²¹ он предпринимает попытку отыскать предпосылки современного модернизма в XVII веке в мировоззрении Декарта с тем, чтобы таким образом доказать то, что модернизм был исторически оправданным явлением.

Претензия на универсальность — второй характерный момент философии Нового времени, следующий из первого: радикальности нового начала. И действительно, новая наука по своему методу понимается как *Mathesis universalis*. Декарт пишет сочинение не о методе для некоторых научных областей, а о методе для всех областей науки. Исполнение частично, но идея универсальна. Именно независимость от региональных особенностей характеризует этот *Mathesis* как *Mathesis universalis*. И это находит применение не только в физике, но и в политике (у Т. Гоббса), в этике (у Б. Спинозы), в экономике (у У. Петти), в правоведении (у С. Пуфендорфа), в ботанике (у К. Линнея) и т. д. Так, с середины XVIII в. осуществляется объединение многих историй в одну. В целом можно сказать, что Новое время в той же степени, в какой оно радикально заново все начинает, также неумолимо является объединяющим, универсализирующим, тотализирующим.

Учение о человеке и человеческой природе приобретает в XVIII в. вид научного исследования: все меньше абстрактно рассуждают о добре и зле, о «вечной» сущности человека; для изучения человеческой сущности все чаще привлекается политэкономический, юридический, исторический материал. Как бы итоговую характеристику нововременной картины мира, ставшую уже хрестоматийной, дал М. Вебер: «Судьба нашей эпохи с характерной для нее рационализацией и интеллектуализацией и прежде всего расколдовыванием мира заключается

²¹ Cascardi A. R. Genealogies of modernism // Philosophy a.lit. Baltimore, 1987. Vol.11, № 2. P. 207–225.

в том, что высшие благороднейшие ценности ушли из общественной жизни»²².

Итак, мы обрисовали в общих чертах тенденции, определяющие становление эпохи Нового времени. Пожалуй, они же, но более лаконично, изложены в статье Ю. Хабермаса «Модерн — незавершенный проект» — статье этапной и, пожалуй, центральной в дискуссиях второй половины XX века. Немецкий философ полагает, что проект модерна состоит «в том, чтобы неуклонно развивать объективирующие науки, универсалистские основы морали и права и автономное искусство с сохранением их своеобразной природы, но одновременно и в том, чтобы освобождать накопившиеся таким образом когнитивные потенциалы из их высших эзотерических форм и использовать их для практики, т. е. для разумной организации жизненных условий»²³. Оппонентов у автора этих строк предостаточно, как, впрочем, и сторонников. Среди оппонентов П. Козловски, который считает, что идеи Просвещения, из которых исходит Хабермас, не могут быть приравнены к программе или проекту модерна (в смысле Нового времени), поскольку Новое время породило не одну, а множество программ: наряду с Просвещением — Реформацию, Контрреформацию, барокко, немецкий идеализм и марксизм. Поэтому, замечает П. Козловски, формула «проект Модерна = проекту Просвещения», мало что проясняет в познавательном плане, так как неоднозначное понятие модерна приравнивается к столь же неоднозначному понятию Просвещения²⁴. В обоих случаях последнее используется в качестве общего понятия. Но если под программой модерна понимать притязания разума на абсолютное господство, то следует отметить, что уже в Новое время возникли оппозиции к такому главному направлению, которые можно рассматривать как некие разрывы в классической эпистеме.

Таким разрывам способствовали воззрения Джамбаттисты Вико (1668–1744) — автора работы, известной под названием «Новая наука», принятой с известным вниманием в Италии, но не замеченной в Европе²⁵. Отличительной чертой воззрений Вико являются его

²² Вебер М. Избранные произведения. М., Прогресс. 1990. С. 733–734.

²³ Хабермас Ю. Указ. соч. С. 45.

²⁴ Козловски П. Культура постмодерна. М., Республика. С. 24.

²⁵ Вико Дж. Основания Новой науки. М., Киев: “REEF-воок”, “UCA”. 1994.

критические замечания по поводу несостоятельности картезианства, как в сфере научного метода, так и в сфере философии. Опасное сближение картезианства с практикой, по мнению неаполитанского ученого, означает блокирование любой возможности развития правоведения, политики, социальных наук. Будучи методологией естественных наук, картезианство плохо уживается с науками об обществе, с моральными чувствами, с поэзией, искусством, красноречием. Эти критические замечания Вико дают нам представление о наличии значительной дистанции, разделяющей его воззрения с господствующим течением мысли того времени.

«Новая наука» имеет своей задачей понять историю человечества, в отличие от намерений современных ему философов, которые заняты поисками критерия истины для познания природного мира. Главная цель — познание собственно человеческого, а не природного мира. В работе «О древнейшей мудрости итальянцев» (1710) Вико напоминает, что в феномене человеческого важен акт самопознания, который конституирует прочие элементы. Для человека, утверждает Вико, истиной является только то, что сделано им самим, и то, что сделано им, есть истина. Истина и факт обратимы — вот единственное, что должно быть признано, согласно итальянскому философу, формулой познания: «*Verum et factum convertuntur*» («Истинное и созданное — одно и то же»). Можно заметить, что это вторая попытка после Сократа смещения философской рефлексии с космоса на человека. Однако она осталась маргинальным явлением на фоне набравшей обороты научной мысли Нового времени.

Дух исторических сочинений Вико устремлен к жизнеспособному синтезу универсального и частного, абстрактного и конкретного, идеального и действительного. Для этого, по его словам, необходим союз философии и филологии — формирование одной целостной науки. Философия без филологии пуста, а филология без философии слепа. Теории языка в виконианской «новой науке» отведено особое место. Первым языком был жест, за языком жестов и иероглифов идет язык песни, перерастающей позже в речитатив и прозаический язык. Вико полагает поэзию адекватной формой дологического и алогического познания. Хотя философскую мудрость, познающую мир соответственно «природе самих вещей», Вико считает истинной формой познания, все же только поэтическое творчество признается итальянским мыслителем творчеством в собственном смысле слова, ибо оно свободно и активно, «тогда

как интеллект — пассивная сила, подчиненная истине»²⁶. Вико возрождает поэзию не в противоположность философии, а во имя интеграции человеческого духа. Он ратует за целостный человеческий мир, пытается устранить пропасть, которая образовалась в рациональной метафизике между реальным человеком и его трактовкой как рационального существа.

Не разум, а воображение является, по его утверждению, подлинно художественной способностью, а структура произведения искусства подчиняется не рассудочной схематической симметрии, а живому творческому началу, органически связанному с воображением. Теория Вико как плода воображения и анализ воображаемых идеалов целиком исходят из барочного искусства. С этим искусством, с его вкусом и критикой связаны высказывания Вико о роли художественного воображения в тех областях культуры, где оно играет доминирующую роль, и о его способности создавать чудесный мир легенды и мифа. Вико рассматривает искусство в условиях человеческой цивилизации, уже сформировавшейся в соответствии с идеалом разумной жизни, поэтому перед ним возникает задача, — сохраняя приоритет воображаемому, выражать истину, логические и всеобщие связи действительности.

Чрезвычайно современны мысли Вико об истории человеческого рода: история неоднородна, это не прогресс, где нет места ошибкам, злumu умыслу, декадансу, регрессу. История только лишь частично может быть понята как прогресс — детство, отрочество, юность, зрелость, старость. С равным успехом ее можно изобразить циклически, наподобие «времен года». Концепция круговорота используется Вико для того, чтобы доказать, что история не имеет какой-либо определенной цели, кроме цели сохранения Рода Человеческого, не имеет конечного пункта, по достижении которого должна прекратиться сама история. Круговорот исторического процесса должен, по Вико, выразить бесконечность движения человечества.

Сегодня учение Вико звучит весьма современно, оно принадлежит не давней истории, а сегодняшнему человечеству²⁷. И хотя его голос не был вполне услышан в свое время, более того, некоторым в нем слышалась «отсталость по сравнению с общим уровнем»²⁸, все же у него — «судьба провозвестника»²⁹.

²⁶ Вико Дж. Указ. соч. С. 139.

²⁷ См.: Мудрагей Н. С. Философия истории Дж. Вико // Вопросы философии. 1996. № 1. С. 101–109.

²⁸ См.: Лифшиц Мих. Джамбаттиста Вико // Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. М., 1986. С. 11.

²⁹ См.: Киссель М. А. Джамбаттиста Вико. М., Мысль. 1980.

Актуализация идей Вико, конечно же, должна быть избирательной и соотносенной с современностью, ибо понятно, что некоторые ее элементы могут оказаться анахроничными. На это обращает внимание Д. Бедани, предлагая отказаться от желания сделать Вико релевантным нашим гуманистическим представлениям, отмечая ряд причин некорректной интерпретации его произведений, указывает на невнимание критиков к конкретным историческим событиям, повлиявшим на его стиль. Бедани обращает внимание на идею «вечного возвращения» Вико, которая содержит в себе некую модель, включающую в себя стадии варварства, возвышения, развития и упадка человеческих обществ, неизбежные для всех народов, которые после прохождения цикла вернутся к начальной точке — к варварству и беспомощности. Поэтому он замечает, что «идеальная вечная история» Вико имеет мало общего с историей в нашем обычном понимании. Это, скорее, космический органический процесс, включающий природный циклический механизм воспроизведения. В то же время Бедани разделяет точку зрения о принадлежности Вико к оппозиции картезианскому рационализму³⁰.

Взгляды Жан-Жака Руссо (1712–1778) — одновременно и просветителя, и «еретика», и «отца романтизма», стоящего в то же время в некотором роде в оппозиции к проекту Просвещения, так же способствовали образованию «разрывов» в классической эпистеме³¹. В 1750 году появляется труд Руссо «Рассуждения о науках и искусствах»³², написанный на тему, предложенную Академией Дижона: способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов? Руссо делает однозначный вывод — науки и искусства портят человека, не принося ему пользы. Он клеймит науку как порождение высокомерия: «Астрономия имеет своим источником суеверие; красноречие — честолюбие, ненависть, лесть, ложь; геометрия — корыстолюбие; физика — праздное любопытство; все науки, и даже мораль — человеческую гордыню. Следовательно, наши науки и искусства обязаны своим происхождением нашим порокам, мы не так сомневались бы в преимуществах наук и искусств, если бы они были порождены нашими добродетелями»³³. В рассуждениях

³⁰ Bedani G. Vico revisited: Orthodoxy, naturalism a. science in the «Scienza nuova». — Oxford ets. Berg, 1989.

³¹ См.: Реале Дж. и Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Новое время. СПб., Петрополис. 1996. С. 537–559.

³² Руссо Ж.-Ж. Рассуждения о науках и искусствах // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1961.

³³ Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 53.

Руссо сквозит прагматизм: науки бесполезны, они порождены праздностью, первый ущерб, наносимый ими обществу, — непоправимая потеря времени. В полемике с культурой Нового времени побочно всплывает имя Декарта, когда Руссо бичует сопряжение фактического незнания и мнимого знания, то в качестве примера подобного мнимого знания он приводит картезианскую конструкцию Вселенной, состоящую из кубиков и вихря. И, конечно, критика Руссо идет дальше: даже если мы кое-что знаем о подобных вещах, это нам вряд ли может помочь, ибо все направление этого знания о мире неверно. Он подвергает сомнению возможность постигнуть истину — лейтмотив всех научных изысканий науки Нового времени. Руссо пишет: «Сколько подводных камней, сколько ложных путей в научных исследованиях! Истина достигается ценою множества заблуждений, и опасность этих заблуждений во сто крат превышает пользу от этих истин»³⁴. Кроме того, кто устанавливает критерий истины? По каким признакам ее можно отличить? И самое трудное, по Руссо, если такой критерий будет найден, кто сумеет правильно воспользоваться им?

Руссо тоскует о такой модели общественных отношений, при которой истинная сущность человека не была бы искажена наслоениями ложных умствований, условностей и предрассудков. Пагубным последствием развития наук является, провидчески отмечает он, обесценивание добродетели, ибо о человеке судят лишь только с позиций его остроумия, знания, занимаемого им статуса, «а добродетель остается без почестей». «Наши души развращались, — пишет он, — по мере того, как совершенствовались науки и искусства». Он выдвигает понятие естественного человека — целостного, биологически здорового, морально честного и справедливого. Эта теоретическая категория должна помочь ему понять современного человека и его деформации. Природа у него становится прототипом всякой доброты и благополучия, критерием высшей ценности. Предоставленная свободному развитию, природа ведет к полной победе чувств, а не рассудка, инстинкта, а не размышления, самосохранения, а не угнетения. Человек — это не только разум, но и чувства, и страсти.

Руссо вполне согласуется с Дж. Вико, в объяснении человека и его языка. В «Опыте о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании», он пишет: «Надо полагать, что первые жесты были продиктованы потребностями, а первые звуки голоса —

³⁴ Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 53.

исторгнуты страстями... Дух восточных языков, самых древних из известных нам, совершенно опровергает рассудочный ход, который усматривают в их становлении. В этих языках нет ничего методического и рассудочного: они живые и образные. Речь первых людей нам представляют как язык геометров, а мы видим, что то был язык поэтов»³⁵. У философа совершенно отличный от энциклопедистов взгляд на искусство, и в особенности на театр. Если просветители видели в театре трибуну для пропаганды новых идей, то Руссо убежден, что «театральное зрелище — это забава; но если верно, что человек нуждается в забавах, то — вы, конечно, — пишет он д'Аламберу, — согласитесь с этим — допустимы они лишь в меру их необходимости, а всякая бесполезная забава — зло для существа, чей век так короток и время драгоценно»³⁶. Поэтому, согласно воззрениям Руссо, театральные зрелища определяются доставляемым ими удовольствием, а не пользой.

По мнению Руссо, искусство, науки и литература находятся в русле суеверий, все они основаны на ложных предпосылках. Поэтому спасти общество могут не они, а возврат к природе, путь «рэнатурализации человека». Надо полагаться, считает он, на имеющуюся в человеке потенциальную способность добра. Уточним: Руссо не против разума и культуры, он против такого разума и таких достижений культуры, которые не замечают определенных особенностей внутреннего мира человека, поскольку именно с ним связана возможность коренного изменения общественной жизни. Наука, а значит, и культура не могут больше двигаться дальше по прежнему пути, они должны выбрать совсем иное направление, декларирует Руссо, — только так возможно исцеление.

Критическое отношение французского философа к культуре и его интенция к природе неизбежно должны были привести не только к романтизму, но к той переоценке всех ценностей, которые совершил Ницше³⁷. Руссо и в глазах Шпенглера — родоначальник процесса переоценки всех ценностей, набирающий полный темп как раз в его время, и в этой связи он сравнивается им с Сократом и Буддой — «двумя другими этическими глашатаями больших цивилизаций»³⁸.

³⁵ Руссо Ж.-Ж. Рассуждения о науках и искусствах // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1961. С. 225.

³⁶ Руссо Ж.-Ж. Письмо д'Аламберу о зрелищах // Указ. соч. С. 76.

³⁷ См.: Лессинг Т. Шопенгауэр. Вагнер. Ницше // Культурология. XX век. Антология. М., 1995. С. 406.

³⁸ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., Мысль. 1993. Т. 1. С. 538.

Противником всепроникающего рационализма в эпоху Просвещения был немецкий писатель и протестантский метафизик Иоганн Георг Гаман (1730–1788), явно выделяющийся на фоне рационализма того времени, влияние которого распространяется на периоды «Бури и натиска», на романтизм и современную философию языка. Гаман, в противоположность кантовскому рассудочному познанию, указывал на творческую силу чувства и душевности, которые он считал особенно действенными в поэзии, «родном языке человечества»³⁹. У проекта Просвещения были и другие критики. Э. Берк, выразивший свое неприятие революционных эксцессов, Т. Р. Мальтус, полагавший, что невозможно избежать нехватки естественных ресурсов, де Сад, описавший ту сторону освобождения человека, которая не вмещалась в рамки модели Просвещения. Творчество маркиза де Сада особо привлекло внимание многих теоретиков XX века (Р. Барта, М. Бланшо, Ж. Батая, П. Кlossовски, А. Камю, С. де Бовуар), ибо, как пишет один из них, он поставил «основную проблему нашего времени: правду об отношении человека к человеку», отразил крайнюю форму «конфликта человека и общества, в котором индивидуальность не может уцелеть, не подавляя себя»⁴⁰. А. Камю пишет, что де Сад противостоял своему времени, ибо «ему нужна не свобода принципов, а свобода инстинктов», и что именно он «направил бунт на дорогу искусства, по которой романтизм поведет его еще дальше вперед»⁴¹. Итак, образная природа искусства становится единственным носителем формирующихся в то время ростков нового мироощущения.

Действительно, во все эпохи мышление разворачивается не столько в понятиях, сколько в образах, присуще это и Новому времени с его притязанием на понятийную рациональность. Рациональность человеческого жизнеутверждения никогда не бывает полной; никакое просвещение не в силах упразднить образное мышление, «миф»; «миф» всегда сопутствует «логосу»⁴². Отклоняющиеся от магистральной линии компоненты, наличествующие в Новое время, не стали решающими в формировании какой-либо мощной оппозиции классической парадиг-

³⁹ Гаман И. Г. Пять пастырских посланий о школьной драме. Антология в 2-х т. // Идея эстетического воспитания. Т. 2. М., Искусство. 1973. С. 149-159.

⁴⁰ Бовуар С. Нужно ли аутодафе? // Маркиз де Сад и XX век. М., РИК, «Культура». 1992. С. 169, 134.

⁴¹ Камю А. Литератор // Там же. С. 172, 181.

⁴² См.: Блюменберг Х. Жизненный мир и технизация феноменологии // Вопросы философии, 1993, № 10. С. 69–92.

ме, скорее они оказались некими разрывами в доминирующей линии развития, которые, возможно, косвенным образом лишь способствовали продвижению процессов восхождения и расширения рациональности, что и составило динамику Нового времени, определяемую принципиальной бесконечностью плана рационализации. В известном смысле эти разрывы можно рассматривать как стратегии самовосхождения Нового времени, поэтому они не взрывают проект Нового времени, а напротив — динамизируют, конкретизируют и усиливают его.

§ 2. Осмысление искусства в рамках эстетики

Среди ряда сущностных явлений, отличающих новоевропейскую картину мира от античной и средневековой, имеет место то, что искусство «вдвигается в горизонт эстетики», по выражению М. Хайдеггера⁴³. Это значит, что художественное произведение становится предметом переживания и соответственно искусство считается выражением жизни человека (а не трансцендентного мира). Эстетика (от греч. *aísthētikós* — чувствующий, относящийся к чувственному восприятию) становится наукой об искусстве и прерывает традицию философского осмысления искусства античности и богословско-философскую традицию средневековья. Эти традиции были обусловлены тем, что для тех эпох прекрасное существовало объективно, оно было порядком и гармонией самого универсума. Именно поэтому ряд авторов настаивает на том, что говорить об эстетике применительно к античности неправомерно⁴⁴. Идущая от античности традиция философии искусства с рождением понятия вкуса, появившегося лишь в новое время, уступила место теориям чувственности. Все они вращались вокруг фундаментальной проблемы, характерной именно для культуры Нового времени: внерациональности прекрасного. И для платонизма, и для христианской традиции, и даже для картезианства интеллигибельный (умопостигаемый) мир был выше чувственного, а искусство могло быть только чувственным представлением прекрасного. Однако такая форма представления неадекватна предмету. Интеллигибельное прекрасное гораздо лучше представляет философия. Проект эстетики как философской науки о чувственности

⁴³ Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. М., Республика. 1993. С. 42.

⁴⁴ См.: Ferry L. *Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique*. — P.: Grasset, 1990.

радикально порывает с платонической и теологической традициями. Объектом эстетики становится сфера чувственных представлений, т. е. то, что существует только по отношению к человеку. Несмотря на то что в основе эстетики лежало представление о вкусе, определяющее четкую демаркацию с античностью, представление об общезначимости прекрасного все же сохранялось. Вследствие этого основная проблема эстетики XVII–XIX вв. состояла в том, как совместить субъективацию прекрасного с признанием критериев вкуса, что подразумевало существование объективных норм прекрасного.

Еще в XVII в. сложились две противоположные позиции. С одной стороны, классицизм основывал эстетику на разуме, поскольку властителем дум в это время был Р. Декарт, с другой стороны образовалась эстетика чувств. Основные принципы классицизма, изложенные Декартом в ряде сочинений, сводились к следующему: искусство должно быть подчинено строгой регламентации со стороны разума. Язык произведения должен отличаться рациональностью, композиция строится на строго установленных правилах. Главная задача художника убеждать силой и логикой мыслей.

Рационализм Декарта явился основополагающим для наиболее известного теоретика классицизма — Н. Буало (1636–1711), изложившего свою концепцию в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674), опираясь при этом на художественное творчество выдающихся писателей французского классицизма Ж. Корнеля, П. Расина, Ж.-Б. Мольера. Буало представляет прекрасное как разумное и естественное. Разум — основа общезначимости норм вкуса. Тем самым прекрасное так или иначе подчинялось истине (Буало: «Только истинное прекрасно...»), а эстетика — логике⁴⁵. Сфера художественной деятельности полностью попала в сети интенциональных устремлений к порядку. Сложилось соответствующее понимание классического искусства — искусства, устремленного к гармонии, к завершенному, к традиционности и нормативности. Рациональность определила природу европейских искусств, способствовала их конституированию в самостоятельные виды и жанры искусства. Этот факт рационализации художественного творчества стал предметом специального исследования, осуществленным М. Вебером.

⁴⁵ См.: Окишев А. В. Концепция прекрасного в эстетике классицизма // Человек — Философия — Гуманизм: Тезисы докладов и выступлений Первого Российского философского конгресса. В 7 т. Т. 6. Философия культуры. СПб. 1997. С. 125–128.

М. Вебер обращает внимание на рационально построенный мир искусства, рассматривая его на примере музыки⁴⁶. Целый ряд особенностей музыкального искусства, таких, как рационально вычисленные интервалы в музыке, оформление звукового материала на основе трех главных трезвучий, хроматизм, структурная организация оркестра, нотное письмо, введение которого и сделало возможным композицию и заучивание музыкальных произведений, то есть вообще их существование во времени, и многое другое — все это, отмечает немецкий социолог, сложилось только на Западе. Для архитектуры, к примеру, показательно рациональное использование готического свода как средства распределения тяжести и перекрытия любых пространственных форм, в живописи сказалась рационализация в использовании линейной и воздушной перспективы. Многие из этих явлений были известны на Востоке, но упрочились и получили распространение они именно в западной культуре. Так, к примеру, книгопечатание существовало в Китае, однако нигде, как в Европе, не получили такое большое распространение пресса, периодика.

Еще одна характеристика, имеющая значение для понимания проблем европейского художественного творчества: если для всего Возрождения было характерно отсутствие различия между видимым и читаемым, между наблюдаемым и сообщаемым, т. е. единство, соответствие слова и вещи, то совершенно иное соотношение возникает в классической эпистеме. Начиная с XVII века отношения означивания между видимым и высказываемым меняются: в классической эпистеме они опосредованы мыслительными представлениями. «Глубокая сопричастность языка и мира оказывается разрушенной»⁴⁷. Этот этап М. Фуко называет значительным в развитии европейской культуры, поскольку он порождает диспозицию слов и вещей, во власти которой мы до сих пор находимся.

В то же время сформировалась эстетика чувства. Ее сторонники утверждали примат чувства над разумом, воспевали тонкое и изысканное чувство, ратовали за то, чтобы не стеснять личность автора никакими правилами. Так, внимание Д. Юма (1711–1776) сосредоточено прежде всего на субъективной стороне эстетических воззрений. С его точки зрения прекрасное не имеет определенной объективной основы, красота существует только в воспринимающем сознании. Однако наблюдения

⁴⁶ Вебер М. Избранные произведения. М., Прогресс. 1990. С. 44–47.

⁴⁷ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., Прогресс. С. 91.

над характером функционирования психологического механизма эстетического вкуса привели его к выводу, что эта способность человека — не простая чувственная реакция на внешний раздражитель, что к ней подключаются воображение, ассоциации и даже разум. Соответствующее влияние на развитие эстетики оказала философская методология и теория познания Д. Локка (1832–1704). Эти и другие сенсуалистические учения западноевропейской философии XVII–XVIII вв. внесли определенный вклад в разработку и осмысление ряда эстетических проблем. В их рамках получили развитие идеи целостности и многообразия форм проявления чувственности, связи эмоций и чувств, взаимообусловленности чувственности с сознанием, памятью и языком и т. п.

И все же можно считать, что основные проблемы и понятия, вошедшие в немецкую эстетику XVIII в. были сформулированы в трудах Г. Ф. Лейбница (1646–1716). Чувственное, по Лейбницу, существует лишь в человеческом воображении. Чувственный мир реален лишь в той мере, в какой он передает — хотя и путанно, — систематический порядок интеллигибельного мира. Поэтому, на первый взгляд, невозможно, чтобы чувственное стало предметом особой философской дисциплины. Учение Лейбница открывало путь к феноменологии. Он придавал принципиальное значение связи феноменов. Если между видимостями обнаруживается связь, подчиняющаяся рациональному закону, то они являются не иллюзиями, а «феноменами», т. е. проявлением интеллигибельной реальности. Лейбниц полагал, что человеческое познание несовершенно и ограничено потому, что люди наделены чувственным восприятием. Поясняя это, он выбрал эстетическую метафору: представим себе, говорил он, прекрасную картину. Вся она закрыта, кроме одного уголка. И мы, не видя целого, не можем усмотреть в доступном нам кусочке картины ничего, кроме беспорядочных цветовых точек и пятен. Таково все человеческое познание. Целое открывается лишь с точки зрения Бога. И он видит порядок там, где мы видим хаос. Однако в силу лейбницевского принципа непрерывности даже в крошечном кусочке картины присутствуют все закономерности целого. Благодаря этому в науке Лейбница заложена возможность науки о феноменах. Наследие Лейбница, еще не оценено должным образом, полагают некоторые ученые, находя в нем множество идей, созвучных современной науке.

Преобразовал философию Лейбница, превратив ее в господствующее философское учение своей эпохи, Х. Вольф (1679–1754) — творец системы немецкого рационализма. И. Кант считал его одним из влиятельнейших представителей рационалистического догматизма и, кста-

ти, наследовал у него само построение системы метафизики, когда за онтологией следует космология, а за ней психология и естественная теология и т. д., демонстрирует движение от более общего к эмпирическому и случайному. В то же время в его философии нет места для познающего субъекта, в силу чего его рационализм оказывается разновидностью «эпистемологии без познающего субъекта». Для Вольфа видимый мир оказывается «случайной реальностью». На эпистемологическом уровне результатом метафизики «случайной реальности» выступает повышенное внимание к «искусству открытия», требующему участия наряду с рациональным также воображения и чувственного восприятия. Таким образом, вольфовская философия в самом широком смысле «может быть охарактеризована как сочетание разума и опыта»⁴⁸.

Непосредственно к Вольфу близостью своих философских предпосылок примыкает А. Г. Баумгартен (1714–1762), в «Эстетике» (1750) которого предлагаются философские теории, описывающие сферу чувственного опыта. Замысел философской теории, описывающей феномены, выглядит парадоксальным. Баумгартен вписывается в метафизическую традицию Лейбница и Вольфа, в которой продолжается платоновское обесценивание чувственного мира в пользу интеллигбельного. Он подчиняет эстетику логике. Одна из глав его «Эстетики» называется «Эстетическая истина». Критериями последней у него выступают непротиворечивость (возможность), соответствие принципам разума и единство. Эстетическая истина требует «возможности объекта изящной мысли». Она оказывается тут чувственным представлением логического совершенства. В то же время Баумгартен обосновывает автономию эстетического. Это достигается благодаря допущению в человеческой чувственности аналога разума, т. е. способности, которая относится к чувственному миру так же, как разум — к интеллигбельному. Аналогично разуму эта способность устанавливает связи между чувственными данными и тем самым продуцирует объективность в сфере феноменов. Прекрасное понимается вследствие этого как чувственная связь представлений. Оно располагается на полпути между чувственным и рациональным. Благодаря введению чувственного аналога разума и становится возможной наука о чувственном. Тем самым утверждается убеждение в том, что чисто человеческая

⁴⁸ См.: Peursen C. A. van. Christian Wolff's philosophy of contingent reality // J. of the history of philosophy. Claremont, 1987. Vol. 25. N 1. P. 69–82.

(а не божественная) точка зрения, с присущей ей конечностью и ограниченностью, есть предмет, достойный специального рассмотрения.

Итак, эстетика Баумгартена — это синтез классицизма и эстетики чувства: этим намечается основная тема «Критики способности суждения» И. Канта (1724–1804). Вслед за Баумгартеном Кант стал рассматривать эстетику не только в качестве самостоятельной науки, но как завершающую часть философской системы, т. е. «он поднимает ее на ступень чисто философской науки»⁴⁹.

Безусловно, среди множества имен, внесших определенный вклад в развитие взглядов на природу искусства, следует назвать Г. Э. Лессинга (1729–1781) и И. И. Винкельмана (1717–1768). Как для Винкельмана, так и для Лессинга искусство — творение гения, дающего жизнь идеальным формам, следуя своему вдохновению. Исследования Винкельмана и Лессинга выявляют в искусстве элемент, не сводимый к чисто эстетической форме, но согласующийся с нею. Речь идет об идеальном образе как выражении свободной духовности, создающей для самой себя формы собственной свободы и совершенства.

Если до Канта философия сопоставляла конечное человеческое знание с абсолютном — божественным всеведением — и видела в чувственном лишь знак ограниченности человеческого познания, то Кант произвел в этом отношении настоящую революцию. Он начал не с Абсолюта, а с условий человеческого познания. Чувственное человеческое познание у него перестает быть ущербным по сравнению с божественным, оно оказывается единственно возможным познанием, а бесконечный разум, напротив, превращается всего лишь в идею человеческого разума.

Кант объясняет «прекрасное» как случайное согласие природы и разума. Нравится, доставляет удовольствие то, что сама природа оказывается соответствующей нашим требованиям. Кант дерзко предположил, что объекты, возможно, приспосабливаются к нашему чувственному созерцанию. Не интеллект вырабатывает понятия, способные выразить объект, но, наоборот, объекты, как только они помыслены, начинают регулироваться и согласовываться с понятием интеллекта. Прекрасное у него является и объектом индивидуального чувства, и в то же время пробуждает идеи разума, присутствующие в любом человеческом сознании.

⁴⁹ Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., Высшая школа. 1984. С. 196.

Если «Эстетика» А. Г. Баумгартена остается зависимой от концептуально определенного отношения к произведению искусства, то для Канта чувство прекрасного вызывается свободной гармонией между функцией образов и функцией понятий в связи с производением искусства или природой.

Поскольку наше познание имеет две формы — чувственность и рассудок, — Кант выделяет науку о чувственности — эстетику, и науку о рассудке — логику (формальную или общую и трансцендентальную). Есть один тип созерцания — это чувственность. Человеческий рассудок не созерцает, но, когда думает, всегда сверяется с чувственными данными. Объект чувственного созерцания — феномен. Форма — способ функционирования нашей чувственности и как таковая она априорна. Есть две формы чувственности: пространство и время. Они становятся собственными функциями субъекта, «чистыми формами чувственного созерцания как принципами познания». Абсолютной реальностью пространство и время быть не могут, как не могут быть независимыми от нашего чувственного созерцания. Объекты сами по себе могут быть открыты только созерцанию Божественного рассудка, и то в самый момент их творения. Форма чувственного содержания зависит от нас, но содержание не зависит, оно нам задано. Мысли без содержания пусты, созерцания без понятий слепы. Рассудок не созерцает, а чувства не анализируют; познание рождается в их союзе.

Кант понимал трансцендентального субъекта как функцию, как активность. Ясно что соскальзывание в метафизику субъекта у романтиков было почти предreshено, хотя и вопреки намерениям Канта. Согласно Канту, схематизм нашего рассудка по отношению к явлениям и их простой форме глубоко скрыт в глубине человеческой души, его непросто раскрыть пред нашим взором. Это не помешает И. Г. Фихте предпринять позже такую попытку.

Научное познание универсально и необходимо, но оно занимается лишь явлениями. Территория познания феноменов — единственно надежное знание. Наш рассудок, как следует из аналитики, не может переступить границ чувственности, ибо лишь из нее он получает содержание. Ноумен можно понимать негативно, как то, что мыслимо без связи с нашим чувственным созерцанием. В позитивном смысле ноумен — объект интеллектуального созерцания. Однако интеллектуальное созерцание — вне нашей компетенции и доступно разве что сверхчеловеческому разуму. Понятие ноумена проблематично. Понятие ноумена — предельное понятие, ограничивающее претензии чувственности.

«Разум», по Канту, это рассудок, выходящий за горизонт возможного опыта. Разум — это способность к метафизике, которая, впрочем, остается лишь томлением по абсолюту, непознаваемому и запредельному. После распада идеологии Просвещения романтики возьмут на вооружение это деление познавательной способности на рассудок (*Verstand*) и разум (*Vernunft*).

Кант первый показал, напишет Г. Гегель, что предмет рассудка — конечное и условное, а разум интересуется конечным и безусловным, жаль только, что он не сумел использовать это завоевание. У рассудка есть способность суждения. Кант верно понял, что идеи выражают метафизическую трансценденцию. Для Канта метафизика не наука, а чистая потребность разума.

По Канту, рациональная психология родилась из недоразумения. Мы думаем о себе как о мыслящих существах, но о ноуменальном субстрате нам ничего не известно. Мы осознаем себя лишь как феномены (детерминирование в пространстве и во времени), но онтологический субстрат каждого из нас (душа как метафизическое Я) ускользает. Попытка вырваться за пределы феноменального почти всегда оказывается паралогизмом. Паралогизм — дефективное умозаключение.

Идеи души, мира и Бога имеют силу как эвристические принципы. Они не расширяют наше познание феноменов, но лишь унифицируют его. Такое единство — системное единство, укрепляющее и продвигающее рассудок, стимулирующее поиск до бесконечности. Существует ли путь к ноумenu иной, чем наука? Это, по Канту, этика.

Разрыв между феноменальным и ноуменальным миром, полагают Дж. Реале и Д. Антисери, не мог не беспокоить Канта⁵⁰. Уже в первой «Критике» он допустил, что вещь в себе — ноуменальный субстрат феномена — непознаваема, а во второй «Критике» заговорил о доступности ноуменального мира при условии, если избран путь подлинной морали. В «Критике способности суждений» философ поставил задачу опосредовать два эти мира, как-то уловить их единство. Он вводит по-

⁵⁰ Реале Дж. и Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3. Новое время (от Леонардо до Канта). СПб., Петрополис. 1996.

Обратим внимание на то, что современные авторы многотомной истории западной философии Дж. Реале и Д. Антисери озаглавливают четвертый том своего труда «От романтизма до наших дней», тем самым производя некое отмежевание от «Нового времени», которому посвящен предшествующий том. (См.: Реале Дж. и Антисери Д. Указ. соч. Т. 4. От романтизма до наших дней. СПб., Петрополис. 1997).

нятие третьей способности, средней между рассудком (познавательной способностью) и разумом (практической способностью). Названная «способностью суждения», она тесно связана с чистым чувством. Эстетическая способность суждения — это свободная игра и гармония наших духовных способностей, фантазии и интеллекта.

Человек как феноменальное существо, конечное, но наделенное разумом, структурно открытое бесконечному (Идеям), оказывается посвященным в тайны этого бесконечного. Такова дополнительность двух критик. Стало быть, судьба человека — бесконечность. Выход за горизонт — это завещание Канта — стало исходной позицией романтизма.

Итак, можно следующим образом суммировать мысли Канта: 1) человеческое познание ограничено горизонтом опыта; 2) его попытки выйти за пределы опыта естественны и необходимы, ибо отвечают духовным запросам человека; 3) однако, оказавшись за горизонтом опыта, человеческий дух фатально впадает в ошибки; 4) у ошибок, возникающих за горизонтом опыта, есть своя точная логика (они из области того, чего не может не быть); 5) последняя часть «Критики чистого разума» как раз и говорит о том, сколько и какие иллюзии характерны для человеческого духа; 6) диалектика изучает эти ошибки.

Специфика художественного творчества рассматривается Кантом в системе его учения о целесообразности природы и человеческой деятельности вообще, а также в контексте его понимания искусства. Рационализм Канта сказывается и в понимании специфики природы художественного творчества: «Искусством, — пишет он, — по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум»⁵¹.

Свобода как необходимое условие художественной деятельности не предполагает произвола, ибо художник с необходимостью должен следовать неким правилам, «без предшествующего правила ни одно произведение нельзя назвать искусством»⁵². В рамках сложившегося традиционного искусства и строго обозначившихся форм суждение Канта о необходимости следования формальным признакам стиля и жанра вполне понятно. Лишь позже романтики выступят за преступание границ жанра, порвут с традицией.

⁵¹ Кант И. Критика способности суждений // Кант И. Собр. соч. в 8 т. М., Чоро. 1994. Т. 5. С. 318.

⁵² Там же. С. 233.

Кант рассматривает проблему гениальности как необходимую природную одаренность творца, через прирожденные задатки души которого «природа дает искусству правила». Таким образом, Кант говорит о врожденной склонности человеку к искусству. Проблема гениальности в дальнейшем развивается романтиками, А. Шопенгауэром и отвергается Ф. Ницше, для которого главная характеристика творчества — труд. Можно заметить, что проблема гениальности будет поднята на щит модернистской эстетики, в которой гипертрофировалась оригинальность, неповторимость видения художника, что привело к абсурду, к невозможности понять художественный замысел, к крайнему субъективизму в творчестве.

Творческий процесс Кант трактует как неосознаваемый, безотчетный и неформализуемый. «Гений, — утверждает он, — сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение»⁵³, в то время как деятельность ученого вполне логически объяснима и верифицируема. Язык искусства — история наших языковых образов, подчеркивает Кант, поэтому он не может быть подвергнут обыденной вербализации. Тем самым Кант выдвигает проблему отличия науки от искусства, и в этой проблеме в дальнейшем романтики усмотрят приоритет последнего. Кант отмечает необходимую оригинальность в художественном творчестве, позже у А. Бергсона это выльется в требование новизны.

У Канта, как затем у Шопенгауэра, различаются понятия «гений» и «талант», ибо творчество художника, наряду с включенностью бессознательного, предполагает и работу сознания, «воспитанного школой таланта»⁵⁴. На активной работе сознания основан вкус художника. В художественном творчестве, согласно Канту, совершается соединение в единое, неразрывное целое сверхприродного и природного, и, тем самым совершается переход от мира сущностей (ноуменов) к миру явлений.

Кант отмечает бескорыстность искусства. Философ считал, что создателями высокохудожественных произведений могут быть только «оригинальные гении». Суждение вкуса, по Канту, основывается на «неопределенном» понятии о сверхчувственном субстрате явле-

⁵³ Кант И. Критика способности суждений // Кант И. Собр. соч. в 8 т. М., Чоро. 1994. Т. 5. С. 323–324.

⁵⁴ Кант И. Указ. соч. Т. 5. С. 326.

ний⁵⁵. Данное суждение интерпретировалось романтиками как признание Кантом способности искусства адекватно выражать этот «сверхчувственный субстрат», являющийся для теоретико-философского разума радикально непознаваемой «вещью в себе». Положение Канта о том, что суждения вкуса основываются на неопределенном понятии о сверхчувственном субстрате явлений, было истолковано Ф. Шиллером в том смысле, что в создаваемых художниками духовных «ликах красоты» каким-то образом отображается бесконечность абсолюта, недоступная понятийному мышлению философов. Это истолкование, придававшее искусству величайшую познавательную ценность, намечало ход от Канта к Шеллингу. Кантовская эстетика была использована для обоснования искусства, уходящего от изображения действительности в сферу поэтического вымысла, который у иенских романтиков приобрел характер безудержного фантазирования.

Итак, иррационалистическая трактовка творческого процесса Канта была принята и абсолютизирована иенскими романтиками. О влиянии кантовского учения на романтизм неоднократно говорил А. Ф. Лосев, считая, что «Кант есть последняя и наиболее совершенная формула эстетического классицизма и в то же самое время первая, правда, пока еще не разработанная, но все-таки весьма отчетливая формула романтизма»⁵⁶. Итак, учение Канта явилось не только обоснованием классицизма, но и началом совершенно новой эпохи в искусстве — эпохи романтизма.

Поскольку искусство толковалось у Канта как игра, открывалась возможность понимать искусство как некоего рода абсолютную действительность, которая выше всякой другой возможной действительности. На кантовское соображение об игровых моментах искусства и о безответности творческого вдохновения гениальных создателей искусства опиралась эстетическая теория немецкого романтизма.

Кант разработал проблему возвышенного, однако в большей мере, по мнению Ж.-Ф. Лиотара, эта проблема была освещена Э. Берком в труде «Философское исследование происхождения наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1757)⁵⁷. Именно эта идея возвышенного определит в дальнейшем природу авангарда XX века в понимании

⁵⁵ Кант И. Указ. соч. Т. 5. С. 222, 359, 361.

⁵⁶ Лосев А. Ф. Понимание стиля от Бюффона до Шлегеля // Литературная учеба. 1988. № 1. С. 161; его же: Конспект лекций по эстетике Нового времени. КлассицизмК// Литературная учеба. 1990. № 4. С. 147.

Лиотара, а пока, на заре романтизма, она очертила мир возможностей художественных экспериментов, в котором авангард позднее проложит свои тропы. Итак, можно заметить, что авангардизм в зачаточном состоянии проглядывает уже в кантовской эстетике.

Положив искусство в качестве основания уникальной власти рассудка и уникальной модели человеческой целостности, Кант тем самым дал Шиллеру и всей последующей шиллеровской философской традиции повод апеллировать к искусству как к универсальному средству восстановления человека в его попоранном цивилизацией праве на живую, не нарушенную бытийную полноту. Этот панэстетизм явился уже вполне осознанной реакцией на достаточно зрелые признаки кризиса новоевропейского рационализма.

Несмотря на бесспорное значение эстетики, как пути к единому воззрению на природу, общество и культуру, все же она не смогла объять природу во всей ее целостности. Сегодня, в русле новых прочтений текстов Канта, исследователи обращают внимание на то, что развиваясь на почве метафизики прекрасного, эстетическая наука не уделяла должного внимания безобразному, в отличие, к примеру, от биологии, изучающей болезни, этики — понятия зла, религии — греха, права — понятия бесправия⁵⁷. Разложение классического эстетического учения наблюдается уже в середине XIX в. Переломным моментом можно считать 1853 год, когда вышла в свет «Эстетика безобразного» К. Розенкранца.

§ 3. Трансформация художественной парадигмы в эпоху романтизма

Разрыв, или перелом, произошедший на рубеже XVIII и XIX вв., называют переходом от Порядка к Истории, или началом кризиса «просветительского разума», ознаменовавшим собой порог современности. Этому разрыву способствовал целый ряд событий из различных сфер культуры — биологии, промышленного производства, истории языков, экономики. В сфере философии здесь следует отдать приоритет Канту, поскольку кантовская «Критика» обозначила «порог современной эпохи», открыла «возможность другой метафизики, цель которой — во-

⁵⁷ См.: Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. СПб., Алетейя. 1997. С. 224-241.

⁵⁸ См.: Bakoš O. Paradoxy vkusu: Príspevok k poznaniu estetiky I. Kanta. Br. Prawda, 1989. S. 174.

прошание всего того, что лежит за пределами всякого представления, и является его источником и первоначалом»⁵⁹. Следствием этого разрыва стало одновременное сосуществование двух типов мышления — рационального и романтического, исходящих из двух истоков: один был охарактеризован нами в предыдущих параграфах, и, по сути, это просветительское мышление, доверяющее авторитету наук, для второго источником являются «философия немецкого идеализма, романтическая поэзия и совершенное в рамках романтизма открытие исторического мира, до сих пор действительно противостоящие просветительскому движению современности»⁶⁰.

Романтизм — это не явление лишь художественного порядка, а целая эпоха в культуре. Исторически сложилось так, что понятия «романтизм», «романтический», означающие творческий метод или направление в искусстве, используют и для характеристики таких явлений в культуре, как стремление объять необъятное, выразить неопишное, для обозначения некоего пафоса (художественного, философского), особой эмоциональной направленности, присущей духовной деятельности человека. Пожалуй, подлинная суть романтического мироощущения выражена словами Новалиса: «Мы мечтаем о путешествии во вселенную: но разве не заключена вселенная внутри нас? Мы не знаем глубин нашего духа. Именно туда ведет таинственный путь...»⁶¹ Решающую роль в осуществлении этой мечты романтики отводили искусству, ибо оно, по их мнению, раскрывает сокровища человеческого духа, направляет взор человека внутрь себя, посредством художественных образов показывает незримое.

В расширительном, мировоззренческом значении понятие «романтизм» применимо ко многим явлениям культуры разных эпох. Возвышенные идеи, тяга к описанию, выражению, представлению незримого дали основание называть романтиками многих философов, художников, поэтов, творчество которых происходило вне хронологических рамок эпохи романтизма. А. Белый, к примеру, пишет не только о романтизме А. Шопенгауэра, который был знаком со многими романтиками, но и о романтизме Ф. Ницше; Ю. Н. Давыдов находит черты романтизма в творчестве О. Шпенглера; наличествуют черты романтизма у поздне-

⁵⁹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., Прогресс. С. 322.

⁶⁰ Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Г.-Г. Гадамер. Указ. соч. С. 92.

⁶¹ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., изд-во МГУ. 1980. С. 107.

го М. Хайдеггера. Известно, что идея Ницше о сверхчеловеке служила питательной средой для становления так называемой «революционной романтики» в России, с чем непосредственно связывают творчество раннего М. Горького. Таким образом, явление, возникшее в культуре и ставшее доминантным на какой-то период времени, не исчезает бесследно, а продолжает свое существование в разнообразных формах на следующих этапах ее развития. Именно в силу его широкого распространения сложились понятия «неоромантизм», «постромантизм», «постнеоромантизм».

С эпохой романтизма произошли значительные сдвиги в сторону формирования нового способа мышления, нового соотношения философии, науки и искусства, началось становление иной манеры философствования. Эпоха романтизма — это некий рубеж между старой философией и новой, так считают многие современные философы. К примеру, Р. Рорти, признавая огромное значение классической философии, все же предлагает в современности от нее отказаться. «Понятно, — говорит он, — что не будь Платона, не случилось бы ни Просвещения, ни романтической поэзии. Но с позиций романтизма платоновский этический универсализм — это лесенка, по которой мы поднялись и которую теперь можно отбросить»⁶². Заявление Ричарда Рорти довольно категорично, и далеко не все философы с ним согласны, но все же следует признать, что французская революция и романтическое течение в литературе способствовали выработке новых оценок и парадигмальных констант, получивших последующее развитие и подтверждение.

Эпоху романтизма, как качественно новую творческую эпоху, позитивно оценивали философы совершенно различной ориентации. Так, Н. А. Бердяев появление романтизма, как и многие, связывал с французской революцией. Однако, вопреки бытующим в свое время позитивным оценкам революции как духовного явления, Бердяев пишет о ряде отрицательных моментов, присущих всякой революции, в частности, как раз об отсутствии в ее период «духовного творчества»; и только после революции, в период реакции, начинается внутреннее движение, духовное углубление, подлинное творчество. Термин «реакция» Бердяев

⁶² Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. М., Традиция. 1997. С. 63.

использует в позитивном смысле, полагая, что в реакциях есть иная глубина, что реакция может быть творческой и продуцировать внутреннее движение к новым ценностям. Во всякой духовной реакции на революцию открывается что-то новое, неведомое старому миру, рождаются творческие мысли. Главное значение французской революции он видит в том, что «она вызвала в начале XIX века движение католическое и движение романтическое, оплодотворившее всю мысль XIX века»⁶³. Бердяев подчеркивает духовную близость этих движений современности, называет их организаторов «нашими духовными дедами», указывает на преемственность идей, которая выразилась в «духовной реакции против французской революции и против отрицательного просветительства»⁶⁴. Можно считать, что этим заявлением Бердяев предвосхитил лиотаровский ответ Ю. Хабермасу, высказанный по поводу сожаления немецкого философа о том, что проект Просвещения не был завершен. После французской революции началась новая эра, внутренне отличная от двух предшествующих столетий, с которой началось постепенное разрушение «проекта Просвещения». В католической и романтической реакции, возникшей в этой эре, родился, согласно Бердяеву, «новый человек»⁶⁵.

Приведем еще одно авторитетное мнение о романтизме как этапном моменте в развитии европейской культуры. А. Н. Уайтхед, подробно описывая триумфальное шествие науки в Новое время, охарактеризовал рассматриваемый нами период как «романтическую реакцию», в которой он увидел сознательный протест против настроя, свойственного всему XVIII веку. И этот протест как новое мировоззрение был осуществлен прежде всего в литературе.

Литературный романтизм имел своих предшественников, и первым среди них был И. В. Гёте (1749–1832), выдающаяся роль которого в культуре и философии Германии была описана неоднократно⁶⁶. Анализируя значение этого немецкого писателя для литературы и видя в нем человека блистательной натуры, родоначальника высокой поэзии, но «затерянного в мире, в своей внешней судьбе», Х. Ортега-и-Гассет пишет, что если отбросить частности, то «радикальная судьба Гёте за-

⁶³ Бердяев Н. Философия неравенства // Русское зарубежье. Л., Лениздат. 1991. С. 16.

⁶⁴ Там же. С. 17.

⁶⁵ Там же. С. 13.

⁶⁶ См.: Свасьян К. Философское мировоззрение Гёте. Ереван. Изд-во АН Арм. СССР. 1983; Штейнер Р. Очерк теории познания Гётевского мировоззрения, составленный, принимая во внимание Шиллера. М., Парсифаль. 1993.

ключалась в том, чтобы быть первой ласточкой»⁶⁷. Он пришел на эту землю, считает испанский философ, с миссией стать немецким писателем, который должен произвести революцию в литературе своей страны и тем самым во всей мировой литературе.

Гёте воспринял многие положения кантовской философии. В письме к Ф. Шиллеру свои убеждения он характеризует как «кантианские»⁶⁸. Более всего у Канта Гёте ценил критику познания. При этом он отмечал непоследовательность («плутовскую иронию») Канта, который ставит границы разуму в постижении трансцендентности и в то же время позволяет разуму эти границы перешагивать.

Гёте пристально следил за всеми очередными публикациями работ Канта и обычно давал им самую высокую оценку⁶⁹, однако при этом все же не одобрял стиля философствования кенигсбергского затворника: «В этом старом господине, — писал он Ф. Шиллеру, — есть что-то поистине юношеское, что можно было бы даже назвать эстетическим, если бы не смущала чудовищная форма, которую можно было бы определить как канцелярский стиль философии»⁷⁰. Гёте чурался абстрактных философских рассуждений, оторванных от действительности; ему была более близка позиция здравого человеческого рассудка — именно в этом состояла его полемика с Шиллером. Можно заметить, что уже в первой половине XVIII века возникает потребность в перемене манеры философствования, начинает формироваться новый дискурс, решающим же в этом процессе оказалось позднее творчество Ницше. Одной из насущных задач современной философии стала задача отказа от груза старой платоно-кантовско-гегелевской отягощенной терминологии и выработки новой, более приближенной к жизни.

Основополагающее понятие Канта — «продуктивность» — становится у Гёте универсальным критерием любой деятельности. Гёте анализирует природу искусства в рамках кантовского подхода к трактовке эстетической идеи, однако все же выходит за рамки кантианства и строит свой собственную концепцию. Творческую деятельность он возводит к природе — в том числе к природным задаткам человека, поскольку природа для него — предпосылка и грандиозная мастерская

⁶⁷ Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гёте // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991. С. 312.

⁶⁸ Гёте И.-В., Шиллер Ф. Переписка. В 2 т. М., Искусство. 1988. Т. 1. С. 63.

⁶⁹ Там же. Т. 1. С. 417, 422. Т. 2. С. 42, 176.

⁷⁰ Там же. С. 422.

творчества и в то же время — высшее проявление активности духа, который обладает способностью соединять то, что разъединено и рассеяно в природе.

Велик интерес Гёте в постижении индивидуальности человека. Гёте предвосхищает постановку проблемы цельного, индивидуального бытийного субъекта, получившей философский статус лишь в XX веке. Для него индивидуальность художника становится ключом к постижению бытия и творения небывалых самобытных форм художественного творчества. Именно эта сторона деятельности художника, его индивидуальность будут возведены модернистами в культ, приводящий порой к крайнему субъективизму художника.

Гёте поднимает проблему, затронутую Кантом, о возможностях познания природы наукой и искусством. Ученый, полагал он, с целью познания должен уподобиться художнику и использовать в процессе познания свойственный последнему метод символизации, тем самым прорывая феноменальную оболочку мира и выходя к объекту. Искусство для Гёте — произведение человеческого духа, поэтому оно часть природы, но, как творческая активность, оно выше природы («О правде и правдоподобию произведений искусства»).

Гётевский мотив бесстрастной идеализации действительности, его свободной жизненности, стоящей выше каких-либо оценок, сыграл доминирующую роль в области вкуса и художественного творчества и оказал влияние на новую философию культуры. Искусство, полагал он, стоит в центре культуры, обеспечивая ее действенность и всеобщность. Философско-эстетические взгляды Гёте отличают его страстные выступления против устаревших художественных канонов, его призыв к новаторству в искусстве. Согласно взглядам Гёте, высказанным в работе 1772 г. «О немецком зодчестве», искусство — творческая сила, и поэтому оно является детищем природы, то есть как раз того нескончаемого созидания, той энергии, которая изнутри формирует действительность, той бесконечно производительной деятельности, которая составляет саму жизнь.

Важным для Гёте оказалось учение Канта о природе эстетической рефлексии, которая движется от эмпирического представления к ноуменальной идее, т. е. она «целесообразна без цели». Рациональное освоение мира оказывается у Канта символической деятельностью сознания, в результате которой феноменальный мир природы предстает человеку пронизанным системой внеположенных ему ноуменально-нравственных смыслов. Гёте пишет, что основным требованием, предъ-

являемым художнику, «всегда остается требование, чтобы он придерживался природы, изучал ее, воспроизводил и, создавал нечто, сходное с ее явлениями»⁷¹. А это и означает, что искусство заключается не в подражании природным формам или даже прекрасным формам природы, а, скорее, в способности создавать формы подобно тому, как создает их природа. В акте созидания отчужденность внешнего мира уступает напору затаенной энергии духа, обретающего здесь точку своего приложения. Дух же в своей работе находит успокоение от разъедающих его изнутри страстей. Красивому искусству академий и художественных школ, чья форма предписана традиционными канонами и закреплена в своих общих чертах, Гёте противопоставляет концепцию характерного искусства, которое и есть, по его мнению, единственно подлинное, выразительное искусство.

Красота в концепции Гёте понимается не как равновесие формы и содержания, предустановленное согласно традиционным канонам (как это свойственно академически оценкам), и даже не как гармоническая форма, связанная с жизненным импульсом, который она в себя вбирает. Красота — это, как скажет однажды Гёте, употребляя неоплатоновскую терминологию, «прафеномен», она никогда не предстает нам как таковая. Но отблеск ее мы видим в тысячах проявлений творческого духа, многообразных и многоразличных, как сама природа. Как мы видим, гётевский классицизм еще включает мир искусства в сферу красивого, представление о котором, однако, расширяется настолько, что оно может включить в себя более разнообразные и глубокие формы художественности.

Полагаем, в творчестве Гёте уже присутствует дух модернизма (в смысле эпохи, наступившей во второй половине XIX в.) в виде вечной неудовлетворенности, критического настроения, в демонизме активизма. Многие исследователи угадывают в гётевском Фаусте черты сознания грядущего «модернистского» человека⁷². Наряду с этим в творчестве Гёте присутствуют и черты постмодернистской эпохи, ибо он предугадал тенденцию становления мировой литературы, которая получила возможность реализации только в XX веке⁷³.

⁷¹ Гёте И.- В. Введение в «Пропилей»// Гёте И. В. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. М., Худож. литература. 1980. С. 85.

⁷² См.: Гессе Г. Фауст и Заратустра // Ступени. 1997. № 10. С. 158-180.

⁷³ См.: Beil E. Zur entwicklung des Begriffs der Weltliteratur. Leipzig, 1915; Тураев С. В. Гёте и формирование концепции мировой литературы. М., Наука. 1989.

Значительной фигурой своего времени, предшествующей романтизму, был Фридрих Шиллер (1759–1805). Любовь к свободе во всех ее формах — политической, социальной и нравственной — сформировала Шиллера. Французская революция убедила Шиллера в незрелости человека, для которого свобода — беда, а не благо, ибо истинная свобода в совести. Достичь истинной свободы человек может посредством гармонизации внутреннего мира человека, прежде всего в формировании «прекрасной души» — понятии, ставшем популярным в романтическую эпоху. В работе «О грации и достоинстве» Шиллер описывает «прекрасную душу» как природную спонтанность, побуждаемую непосредственностью красоты.

В «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллер уточняет, что у человека есть два инстинкта: материальный и инстинкт формы. Первый связывает человека с чувственностью, а значит, с материальностью и бренностью бытия, второй связан с рациональностью. По мнению Шиллера, итогом противоположно направленных устремлений человека — влечения к материи и влечения к форме — является влечение к игре или инстинкт игры, который стремится воспринимать свой предмет так, как если бы он сам произвел его. Влечение к игре, соединяя оба других влечения, принуждает человека и в то же время освобождает его. В игре человек снимает отчужденность, вызванную разделением труда, обретает целостность, творя самого себя. Игра и есть свобода, игра — «живая форма», она же — красота. Игра — это свободное, самостоятельное раскрытие всех сил человека. Человек играет только тогда, когда он является человеком в полном смысле этого слова, и только тогда является он человеком вполне, когда играет, убежден Шиллер.

Шиллеровское обоснование «влечения к игре» созвучно не только кантовской «свободной игре способностей», но и постмодернистской ситуации, в которой искусство определяется прежде всего как игра. Эти идеи Шиллера предвосхищают рассуждения об искусстве XX века, характерной чертой которого становится игра. Х. Ортега-и-Гассет, анализируя изменения, произошедшие с искусством в первой четверти XX столетия, заявил: «Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества»⁷⁴. Эта черта искусства еще в большей степени проявила себя позже, во второй половине XX века.

⁷⁴ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991. С. 228, 257.

Представители раннего немецкого романтизма считали абсолютным медиумом не «я», как это было у Фихте, а произведение искусства. Эту мысль развивает В. Беньямин, усматривая в произведении искусства «интегральное выражение религиозных, метафизических, политических и экономических тенденций» соответствующей эпохи⁷⁵.

Воззрения Гёте и Шиллера дали толчок к оформлению и самоопределению литературного романтизма. Помимо литературного романтизма распаду «просветительского разума» способствовали другие мыслители. Среди них И. Г. Гаман, Ф. Г. Якоби, И. Г. Гердер, В. Гумбольдт.

Ранний романтизм проникнут эсхатологическим ожиданием новой эпохи, обновления человечества (эти идеи затем возобновятся в некоторых направлениях модернистского искусства). «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера оказали сильное воздействие на Фридриха Шлегеля (1772–1829), в сочинениях которого эстетическое воспитание рассматривается как основное средство формирования нового человека. В статье «Об изучении греческой поэзии» Шлегель пишет о грядущей «эстетической революции», призванной обновить моральный и общественный климат эпохи. На искусство, как видно, возлагается миссия переустройства мира. Именно такого рода идеи были восприняты впоследствии и некоторыми художниками в модернистский период.

Представляет интерес стиль текстов Шлегеля, которые он сам расценивает как «цепь фрагментов». Фрагментарность изложения обозначала также стремление романтиков отразить богатство и многообразие этого мира, не укладывающегося в отдельные «мертвые» понятия и категории. Некоторые критики склонны этот факт сводить к особенностям восприятия Шлегеля и необычайной подвижности мысли, которая «помешала его идеям обрести какую-либо окончательную форму и наложила печать незавершенности на все его творчество»⁷⁶. Между тем, здесь можно увидеть тенденцию, которая воплотилась в творчестве Шопенгауэра, Ницше, затем нашла свое теоретическое обоснование в XX веке.

Фрагмент как жанр культивировался не только Шлегелем, но и его другом Новалисом, отвечая представлениям йенских романтиков о принципиальной незавершенности всякого творчества и познания.

⁷⁵ Беньямин В. Теория искусства у ранних романтиков и позднего Гёте // Логос, 1993, № 4. С. 151-175.

⁷⁶ См.: Попов Ю. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М., Искусство. 1983. С. 8.

Обоснованием этой позиции была фихтеанская концепция непрерывного становления. Сам Шлегель неоднократно давал разъяснения по этому поводу. Последние его слова, написанные перед смертью, которыми обрывается его рукопись: «...абсолютное, вполне законченное и совершенное познание, однако...», — можно интерпретировать не только как «томление по бесконечности», но и как признание невозможности окончательного познания мира в силу ограниченных возможностей человеческой природы и способов его выражения.

Шлегель в программной статье «Об изучении греческой поэзии» фиксирует многие тенденции художественного процесса, развившиеся только в XIX–XX вв. и в этот ранний период романтизма рассматривает в качестве образца античные культуру и искусство и критически относится к современным поэзии и культуре. Позже он отказывается от антитезы «классического» и «романтического» искусства, тем самым признавая преемственность в художественном развитии. Продолжая эту мысль далее, можно заметить, что преемственность, трактуемая как частичное повторение и инновация (столь актуальная тема для понимания постмодернистских художественных исканий), имела место во все времена. К примеру, Шекспир, как выяснили исследователи его творчества, использовал и деконструировал тексты, созданные до него.

Необычайно многозначное толкование получило у Шлегеля понятие иронии. Шлегель наряду с другими романтиками провозгласил иронию высшей эстетической категорией — по причинам, которые совпадают с новой направленностью искусства, пишет Ортега-и-Гассет: «Ограничиваться воспроизведением реальности, бездумно удваивая ее, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты. Чтобы добиться этого, есть только один способ отрицать нашу реальность, возвышаясь над нею»⁷⁷. Очевидно, быть непременно ироничным — предназначение нового искусства.

Для Шлегеля главное, как и для любого романтика, — бесконечное, к которому можно прийти, используя неадекватность мышления, поскольку оно всегда есть нечто детерминированное. Преодолеть эту границу, продвинуться за пределы неизбежного противоречия условного и безусловного под силу иронии. Мысль в конце концов иронизирует сама над собой по поводу собственного бессилия. Вместе с тем это и реабилитация бессознательного, вытесненного из мышления. Поэтому роман-

⁷⁷ Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. 1991. С. 255.

тическую иронию можно рассматривать как принцип, определяющий позицию субъекта по отношению к реальности вообще, а также по отношению к самому себе. Своеобразие ее в том, что романтическая ирония как «логическая красота» (Ф. Шлегель) апеллировала к рациональным компонентам человеческого духа. В то же время ирония, как «парение над вещами», означала отказ от всякой объективности и причинной зависимости, создавая лишь иллюзию «овладения» действительностью. Онтологическим следствием такой концепции иронии было отрицание отражательной функции искусства.

Понятие иронии у Шлегеля многозначно: это и свободное, радостное состояние духа, но главное — это форма выражения продуктивной напряженности, постоянного трансцендирования, созданного, проистекающего из невозможности и необходимости исчерпывающего высказывания. Ирония выступает у Шлегеля как движение рефлексии, противоположное изначальному поэтическому вдохновению. Ницше также писал о необходимой насмешке писателя над самим собой. Можно предположить, что ироничность в художественном творчестве возрастает, но не только: она становится типом поведения. Ироничность — феномен, перманентно присутствующий в человеческой культуре, но с разной степенью интенсивности. Наблюдения над современной культурой и отношение к ней человека дали повод говорить о типе Сократа как возможном прототипе нового человека⁷⁸. Существует различие между романтической иронией и сократической, на что в свое время обратил внимание С. Кьеркегор, посвятив этой теме свою первую философскую работу «О понятии иронии» (1841)⁷⁹.

Помимо понятия иронии можно привести еще целый ряд идей, напрямую воспринятых художниками и поэтами следующей эпохи, пришедшей на смену романтизму. Таковы, к примеру, воззрения Шлегеля на искусство: «Вся история современной поэзии — это непрерывный комментарий к краткому тексту философии: всякое искусство должно стать наукой, а всякая наука — искусством, поэзия и философия должны соединиться»⁸⁰. Шлегель, как все романтики, исходил из признания

⁷⁸ См.: Böhme G. Der Typ Sokrates. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988; Карагодин А.И. Сократовская ирония // Человек и мир. Саратов, 1992. С. 30–37.

⁷⁹ Кьеркегор С. О понятии иронии // Логос. 1993. № 4. С. 176–198; см.: Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., Республика. 1997. С. 49–79.

⁸⁰ Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М., Искусство. 1983. С. 287.

единства чувственной и рефлексивной деятельности, был убежден в общности конечных целей философской рефлексии и художественного чувства. Приведенный фрагмент вполне сопоставим с цитатой из стоявшего у истоков русского модернизма А. Белого: «Художник и философ, встретившись в поступательном пути своего развития, уже завтра не разойдутся вовсе»⁸¹. В этом можно увидеть нити преемственности творческих исканий, связавших неразрывно романтиков с модернистским периодом в европейской культуре. Поставленные еще Платоном проблемы соотношения искусства и философии, искусства и науки, познавательных возможностей искусства и отношения его к истине в воззрениях романтиков, как впоследствии и в модернистский период, все более склоняются в сторону приоритета искусства в сравнении с другими формами знания.

Ведущую роль в постижении мира приобретает продуктивное воображение: живую динамику «бесконечного» нельзя фиксировать в мертвых понятиях, ее можно только «открывать и созерцать» в намеках и предчувствиях — в художественных образах, символах. История сознания — это история воображения, «поэтического разума», созидającego символы. Шлегель определяет символическую форму как то, что выражает собой целое, бесконечное, постижимое только символически или аллегорически. Такими символами бесконечного являются минералы, растения, животные, математические фигуры и т. п.: все чувственные явления — это только «буквы», которыми пишет «дух». В романтической среде распространилось воззрение на природу как бессознательный творческий процесс (Шеллинг, Новалис), которому подражает сознательное творчество художника.

Постепенно в романтической философии искусства оформилось представление об особой специфике познания мира художником и об особой ценности этого познания. И среди знаменующих такую специфику черт выступает в первую очередь универсальность художественного познания, направленного безгранично и свободно на «все» внешнее и внутреннее, на «все» их взаимосвязей. Таким образом, речь прежде всего может идти о специфике «предмета» художественного познания — безграничного и универсального, — и в этом отличающегося от материала, познаваемого наукой либо же простым, обыденным воззрением. Во-вторых, речь должна идти о специфике способа художествен-

⁸¹ Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. Т. 1. М., Искусство. 1994. С. 74.

ного познания. Универсальность мира, воплощенная в романтической поэзии или музыке, может быть схвачена и философски. Но, по мысли романтиков, подлинная универсальность не охватывается философской систематикой, ибо сама она есть поэтическое взаимодействие духа и мира. Поэтому Шлегель так настаивает на «снятии» поэзией философии. Такая позиция разделялась всеми романтиками.

Что касается миметической концепции искусства, то Шлегель здесь не занимал категорически отрицательной позиции — таковая возникла лишь в модернистскую эпоху. Его позиция мягче: не отрицая того, что «искусству действительно присущ элемент подражательности»⁸², он отмечает, что это еще не делает его прекрасным искусством. Немецкий романтик высказывает сожаление по поводу того, что очень часто искусство низводили до жалкого подражания природе, но поскольку «искусство в действительности представляет собой фактор самостоятельный, преобразующий (выделено мною. — В. Д.) природу в соответствии со складом человеческого характера, то поэтическое повествование и поэтический диалог»⁸³ — новое назначение искусства. И в этом его суждении мы склонны видеть начало формирования новой художественной парадигмы, заявившей о себе со всей очевидностью в XX веке.

Шлегель был одним из тех, кто (вслед за Гёте) обратился к восточной культуре, написав книгу «О языке и мудрости индусов» (1808) и сделав ряд переводов индусских текстов. Близость индусского и германского мироощущения того времени отмечают современные исследователи⁸⁴, это же отметил в свое время Жан-Поль, увидев близость восточной и романтической поэзии в обоюдном предпочтении возвышенного и лирического, в манере мыслить и чувствовать. Род индийский в целом он назвал «романтическим»⁸⁵. Этот процесс обозначился в эпоху романтизма и был озаглавлен прежде всего переводами важнейших текстов восточной культуры. Одним из первых произведений, переведенных с санскрита на европейские языки, была драма Калидаса «Шакунтала» (в 1789 г. вышел английский перевод,

⁸² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., изд-во МГУ, 1980. С. 125.

⁸³ Там же. С. 124.

⁸⁴ См.: Гачев Г. Д. Образы Индии. (Опыт экзистенциальной культурологии). М., Наука. 1993.

⁸⁵ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., Искусство. 1981. С. 116–117.

в 1791 г. — немецкий). Затем последовали переводы из «Рамаяны», «Законов Ману», «Махабхараты», «Бхагавадгиты». Восточные тексты вошли в круг интересов немецких романтиков, о чем свидетельствуют оценки этих произведений, сделанные И. Г. Гердером, Ф. Шлегелем, Ф. Шеллингом. Ранее восточные тексты попали в круг интересов Г. Гегеля⁸⁶, однако его оценки страдают фрагментарностью, односторонностью и носят явно европоцентричный характер⁸⁷.

Шлегель в своей книге проявил большую терпимость к инаковости восточной философии, однако и он не избежал европоцентристского подхода в осмыслении ее основных положений и соблазна «примерить» их к европейской культуре. Предчувствуя, что открывает новую эру, он сравнивал проникновение индийской культуры в Европу (которому он в некоторой степени содействовал) с Ренессансом античности. Позднее подобное сравнение мы встретим у А. Шопенгауэра.

Итак, уже в XVIII веке восточные идеи — художественные, религиозные, эстетические, этические, философские — начали проникать в Европу, разрушая сложившийся в прошлом веке европоцентризм, вливаясь в так называемое «интертекстуальное поле» западной культуры. Отмечая специфику западного и восточного самосознаний, их противоречивость и самоценность, К. Ясперс уже в XX веке заметил, что «подлинное значение Азия получит для нас только тогда, когда мы спросим себя, что же при всем своем превосходстве потеряла Европа»⁸⁸. И в этом суждении Ясперс был не одинок, что подтвердилось отчетливо обозначившимся в культуре Запада еще на рубеже XVIII–XIX веков тяготением к Востоку, проявившимся в различных сферах духовной жизни.

Как известно, романтизм имел место не только в немецкой культуре, но и в других национальных культурах, в частности в Англии. Здесь «романтическая реакция» началась с иного подхода к природе, — поясняет А. Н. Уайтхед, — именно в литературе, а не в науке сложился целостный взгляд на мир, посредством которого был преодолен разрыв между живой и неживой природой, между научным детерминизмом и свободной волей индивида⁸⁹. К природе ранее подходили

⁸⁶ Гегель Г. В. Об эпизоде «Махабхараты», известном под названием «Бхагавад-гита» В. фон Гумбольдта // Вопросы философии. 1994. № 10, 11.

⁸⁷ См.: Историческое развитие философии в диалоге философских культур: проблемы логики идей. СПб., 1996. С. 39–40.

⁸⁸ Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., Политиздат. 1991. С. 90.

⁸⁹ Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии. М., Прогресс. 1990. С. 139.

с помощью научного анализа, а романтические поэты противопоставили научным абстракциям конкретность своего опыта. В английской литературе наиболее интересную критику научного мышления мы находим у тех лидеров романтического протеста, которые были современниками и наследниками эпохи французской революции. К данной школе в английской литературе принадлежали такие глубочайшие мыслители, как Кольридж, Вордсворт и Шелли.

Взгляды Вордсворта подчас буквально сводятся к обвинениям науки в том, что она погрязла в абстракциях. Его постоянной темой служит указание на то, что важные природные явления неподвластны научному методу. Тем самым обретает важность вопрос о том, что именно, согласно Вордсворту, не может быть выражено средствами науки. Своими произведениями Вордсворт дает понять, сколь неестественно и парадоксально видение природы, которое наука навязывает нашему мышлению. Вордсворт в силу высоты своего гения выражает те факты, которые научный анализ искажает. Приведем цитируемый А. Н. Уайтхедом отрывок из первой книги «Прелюдии»:

Явления природы в небесах
И на земле! И вы, холмов виденья!
И Души мест пустынных! Неужели
Расхожая надежда в вас жила,
Кода меня в моих молодых забавах
Вы посещали много лет подряд
В лесах, в горах, на камне, на коре —
Повсюду оставляя отпечатки
Страстей и страха, заставляя землю,
Ее распространившуюся гладь,
Подобно морю, волноваться счастьем,
Восторгами, боязнью и тоской?

Уайтхед обращает внимание на то, что литературные исследователи творчества Шелли очень плохо поняли его, что подспудно в его поэзии содержится критическое отношение к традиционным доктринам науки. Природа в понимании Шелли предстает во всей целостности нашего перцептуального опыта. Шелли мыслит себе природу как изменяющуюся, распадающуюся, трансформирующуюся как бы по волшебству. Важная черта природы — неуловимость изменения; изменение не только может быть выражено как перемещение, это — изменение внутреннего свойства. Шелли делает акцент именно на последнем — на изменении,

которое неуничтожимо. Свои убеждения по поводу поэтов Шелли излагает в трактате «Защита Поэзии», который можно рассматривать в качестве гимна поэзии и программного манифеста поэта. «Развитие тех наук, которые расширили власть человека над внешним миром, из-за отсутствия поэтического начала, соответственно сузило его внутренний мир; поработив стихии, человек сам при этом остается рабом»⁹⁰. Поэзия, провозглашает Шелли, — «это одновременно центр и вся сфера познания; то, что объемлет все науки, и то, чем всякая наука должна поверяться. Это одновременно корень и цветок всех иных видов мышления»⁹¹. Шелли убежден в особой природе поэтов, как наиболее тонких натур, как людей, одаренных особой восприимчивостью, живым воображением и несравненно большей чувствительностью. Шелли считает чересчур поспешным деление на философов и поэтов, и грубым заблуждением деление на поэтов и прозаиков⁹².

Все романтические поэты интуитивно отказываются воспринимать всерьез абстрактный материализм науки, осуществляют критику научного мышления. Их творчество представляет выразительное доказательство того, что природа неотделима от ее эстетических смыслов и что эти смыслы порождаются, по выражению Уайтхеда, «накоплением всеобъемлющего присутствия целого в составляющих его частях»⁹³. Итак, литературное движение романтизма в начале XIX века, так же как и берклианский философский идеализм столетием раньше, отказалось ограничить себя материалистическими понятиями ортодоксальной теоретической науки.

Ретроспективное объяснение притязания поэтов на познание мира дает Уайтхед в контексте метафизики и научных достижений XX века, лишая тем самым таких прав рациональность. Он считает, что поэтическое видение сообщает знание о трансцендентном мире — это происходит потому, что жизнь тела объединяет в себе аспекты Вселенной. Поэтическое видение связывает природу с некоторой более глобальной реальностью, образующей ее основание. Эта реальность, согласно Уайтхеду, появляется в истории мышления под многими

⁹⁰ Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., Наука. 1972. С. 429–430.

⁹¹ Там же. С. 430.

⁹² Заметим, что взгляды Шелли близки Р. Рорти, который неоднократно ссылается на него. См.: Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. М., Традиция. 1997. С. 63, 65.

⁹³ Уайтхед А. Н. Указ. соч. С. 146.

понятиями: Абсолют, Брахма, божественный Порядок, Бог⁹⁴. Каждое название реальности связано с системой мышления, основанной на опыте тех, кто использует его. Таким образом, Уайтхед пытается навести мосты между фундаментальной интуицией человечества, имеющей место в поэзии, религией и наукой. И в этом его подходе проявляется симптом времени: возможность сосуществования разных форм человеческого опыта, взаимодействие и взаимодополнительность разных сфер знания.

Итак, литературный романтизм во всех своих многообразных проявлениях⁹⁵ обнаружил некую общность в эмоциональной настроенности личности, в отрицании статичности бытия, в постановке новых задач перед художником, в формировании нового мироощущения. Емкую оценку вклада романтиков в становление нового мироощущения дал В. Виндельбанд: «Они не только поставили перед собой задачу охватить в области своей литературной деятельности, в частности, в поэзии, истории литературы и философии, все великие творения человеческого духа, созданные в его развитии, но и выдвинули принцип, согласно которому эстетическая, научная, религиозная и государственная жизнь человека опять должна гармонически слиться с великим единством, чтобы индивид мог выполнить свою задачу на основе универсальной образованности и в полном единении со всей культурой в ее целостности»⁹⁶.

Итак, романтики проявили себя как подлинные философы, и потому их творчество оказалось таким притягательным, к примеру, для М. Хайдеггера⁹⁷. Однако философы все же редко обращаются к изучению романтических произведений, считает М. Фишер, посвящая этой проблеме специальное исследование⁹⁸.

С эпохой романтизма началось не только формирование нового мироощущения, но, соответственно, начался распад старых, отживших художественных форм, сформированных в предшествующие столетия. Об этом пишет В. В. Вейдле (1895–1977), отмечая, что с приходом романтизма началась характерная для истории искусств

⁹⁴ Там же. С. 152.

⁹⁵ См.: Шогенцукова Н. А. Опыт онтологической поэтики Э. По. Г. Мелвилл. Д. Гарднер. М., Наследие. 1995.

⁹⁶ Виндельбанд В. Фридрих Гёльдерлин и его судьба // Виндельбанд В. Философия культуры: Избранное. М., ИНИОН. 1994. С. 166–167.

⁹⁷ Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии // Логос. 1991. № 1. С. 37–47.

⁹⁸ См.: Fischer M. Accepting the romantics as philosophers // Philosophy a. lit. Baltimore, 1988. Vol. 12. N 2. P. 179–189.

XIX в. неустанная внутренняя борьба, в результате которой было утрачено предшествующее единство искусства, начался процесс распада⁹⁹. И если романтизму предшествовали стили в искусстве, то романтизм не стиль, «романтизм есть одиночество, все равно бунтующее или примиренное; романтизм есть утрата стиля!»¹⁰⁰. Он выделяет следующие черты художественной ситуации, сложившейся в эпоху романтизма: утрата стиля, иррациональная основа художественного творчества, возрастающее в течение всего XIX века чувство покинутости, одиночества творческой души. Вейдле считает, что постепенно с утратой стиля пришло бессилие разных искусств: вначале в архитектуре и прикладных искусствах, затем в музыке, живописи, поэзии и в искусстве слова и пр. Романтизм Вейдле рассматривает как волю к искусству, как осознание необходимости искусства на фоне его утраты, поэтому романтизм — это болезнь, полагает Вейдле. Но болели этой болезнью, признает он, великие души, гении. Эта «болезнь», заметим, продолжилась во многих направлениях модернистского искусства. Что касается искусства постмодернизма, то это попытка выздоровления, на свой лад, конечно, в том смысле, что приходит совсем иное искусство.

Оценки, данные Вейдле романтизму, предприняты с позиции норм и канонов классического искусства, и в этом случае, конечно, можно говорить о деформации и распаде. Напомним, что весьма критически к романтической форме искусства относился также Г. Гегель, рассматривая ее не только как разложение классического идеала, но как фактическое «разложение»¹⁰¹. Конечно искусство, как и все явления в этом мире, изменчиво, не вечно. С изменением системы ценностей, сложившихся парадигм, неизбежно происходят изменения во всех сферах человеческой деятельности, поэтому нужно не отвергать происходящие изменения, а попытаться их объяснить и понять. Нельзя в XX веке писать так, как писали в XVIII. Возникают новые художественные интенции, и лишь последующее развитие художественной практики способно что-либо прояснить.

Итак, в романтизме нашли свое воплощение новые идеи не только относительно природы искусства, особенностей художественного творчества, соотношения философии и искусства, познавательных возмож-

⁹⁹ См.: Вейдле В. В. Умирание искусства. СПб., Аксиома. 1996.

¹⁰⁰ Вейдле В. В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., Политиздат. 1991. С. 26.

¹⁰¹ Гегель. Лекции по эстетике // Гегель. Соч., т. 13, кн. 2. М., Соцэгис. 1940. С. 155.

ностей последнего, но поставлена проблема формирования целостного мировоззрения, преодолевающего разрыв между отдельными сферами знаний, что получило дальнейшее развитие в последующей теоретической мысли и художественной практике.

Ближайшим сподвижником этих идей был Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775–1854). Рассматривая проблемы искусства в завершении своего главного труда «Система трансцендентального идеализма» (1800), он обозначает их как «основные положения философии искусства». Позже, в работе «Философия искусства» (1802–1803), он указывает на принципиальную необходимость выработки собственно «философии искусства», поскольку созданные в свое время эстетика, теории изящных искусств и наук ограничены в своих возможностях и не способны охватить всю проблематику, касающуюся искусства. «Семена подлинной науки об искусстве, брошенные с той поры отличными умами, еще не выросли в научное целое», — замечает он¹⁰². Науку об искусстве трактует он как некое «историческое конструирование», которое должно «определить его (искусства — В.КД.) место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства»¹⁰³. Тем самым он ставит вопрос о методах познания универсума, о соотношении философии, науки и искусства в решении этого вопроса.

Философия для Шеллинга в одно и то же время наука и не наука, поскольку в ней истина, добро и красота — три идеи, соответствующие потенциям идеального и реального мира (и, соответственно им, — наука, добродетель и искусство), проникают друг в друга. Сущность идеального мира, как и сущность реального, — неразличимость. И здесь мы склонны видеть симптом того отношения к проблеме познаваемости мира, который впоследствии, уже на новом историческом витке, был обозначен как «эпистемологическая неуверенность». «Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство»¹⁰⁴, — пишет Шеллинг. В устанавливаемой им взаимной связи философии и искусства, которые проявляются в том, что «философия непосредственно объективируется через искусство и так же через искусство становятся объективными идеи филосо-

¹⁰² Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., Мысль. 1966. С. 54.

¹⁰³ Там же. С. 72.

¹⁰⁴ Там же. С. 80.

фии»¹⁰⁵, видятся притязания будущих апологетов модернизма уравнивать познавательные возможности искусства и философии, а в постмодернистском варианте — намерение признать искусство более универсальной формой познания действительности, чем философию.

Характерное для понимания романтиков убеждение в единении красоты и истины, в изначальном совершенстве мира, сравнение ими универсума с абсолютным произведением искусства — все это созвучно греческой классической традиции — и в этом принципиальное отличие их мировоззрения от последующих мировоззрений, в которых мир уже трактовался как хаос. У романтиков же истине соответствует необходимость, добру — свобода¹⁰⁶. Искусство есть абсолютный синтез или взаимопроникновение необходимости и свободы, которые относятся друг к другу как бессознательное и сознательное: «Искусство поэтому основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности»¹⁰⁷. Шеллинг особо подчеркивает это неотъемлемое качество искусства — отождествлять в себе сознательную и бессознательную деятельность. Впоследствии игнорирование этого тождества и абсолютизация бессознательного в художественном творчестве приведут к крайне неординарным поискам новых способов самовыражения художников (в частности, автоматическое письмо, используемое сюрреалистами), приведших к полному отрыву искусства от действительности и затрудненности в какой-либо интерпретации. З. Фрейд, затем К. Г. Юнг, а далее на свой лад Ж. Лакан, М. Фуко развили эту проблему преобладания бессознательного в художественном творчестве и предложили, используя различную аргументацию, соответствующую ему интерпретацию.

Для нас же весьма важным представляется то, что Шеллинг обращается к анализу бессознательного в художественном творчестве. Истоки этой проблемы можно найти в дионисийских мистериях, на что обратил внимание Ф. Ницше «В рождении трагедии из духа музыки», когда писал, что «сатир говорит не от себя, а от имени бога»; эта проблема обозначена в орфизме; она была сформулирована Платоном: поэт творит «в неистовстве». Все эти этапы постановки проблемы бессознательного получили в сочинениях Шеллинга новое освещение. Он подчеркивает,

¹⁰⁵ Шеллинг Ф. В. Указ. соч. С. 83.

¹⁰⁶ Там же. С. 82.

¹⁰⁷ Там же. С. 84.

что не только лишь бессознательное или же рациональная деятельность (как в Новое время), а «только полное единение и взаимопроникновение обеих создают наивысшее искусство». В работе «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) философ пишет о предустановленной гармонии между сознательным и бессознательным¹⁰⁸. И это принципиально важно, поскольку в дальнейшем проблема бессознательного в искусстве, как уже отмечалось ранее, получает многообразное развитие в творческих практиках модернистского периода.

Шеллинг рассматривает тождество сознательного и бессознательно-го как признаки, характеризующие природу эстетического созерцания, т. е. сознательно-бессознательная деятельность и есть «эстетическая активность». К такой эстетической активности расположен только гений, а художественное творение расценивается всеми романтиками как высшее выражение Истины и Абсолюта. Художественный продукт конечен, но имеет бесконечный смысл. В лучших произведениях человеческого искусства содержится тот же шифр, что и в лучших произведениях космического творчества. Искусство, таким образом, становится «вечным и единственным откровением».

Итак, произведение искусства — абсолютно свободное творчество. Шеллинг противопоставляет художественный способ познания науке: «Наука лишь поспекает за тем, что уже оказалось доступным искусству». Науки, по его мнению, родились из поэзии. Мифология — посредствующее звено между поэзией и науками. Он полагает, что науки снова вольются обратно в тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда первоначально изошли, поэтому и необходима «новая мифология».

До сих пор недостаточно изучено наследие Шеллинга, созданное в последний период его творчества, которое дает основание исследователям рассматривать его опыт как один из первых шагов западной философии за пределы классической традиции¹⁰⁹. Это позднее наследие философа свидетельствует о многолетней и напряженной работе по переосмыслению основных категорий западноевропейской онтологии. Результатом ее оказалось совершенно нетрадиционное понимание соотношения бытия, сущности и существования, во многом предвадившее интерпретацию онтологии, характерную для философов XX века. Поэ-

¹⁰⁸ Шеллинг Ф. В. Й. Соч. в 2 т. Т. 1. М., Мысль. 1989. С. 474.

¹⁰⁹ См.: Резвых П. В. Бытие, сущность и существование в поздней онтологии Ф. В. Й. Шеллинга (к шеллинговской постановке проблемы творения) // Вопросы философии. 1996. № 1. С. 110-123.

тому понятен интерес к позднему наследию Шеллинга, проявленный М. Хайдеггером, К. Яспером, П. Тиллихом¹¹⁰.

Подводя итог анализу эпохи романтизма, сошлемся на высказывание авторитетного мыслителя XX века П. Козловски, который отмечает, что романтики выглядят для нас сегодня подлинными реалистами в том смысле, что они острее, чем реалисты и просветители, «заметили приближение проблем модерна (в смысле современности — В. Д.) и проблемный характер общественной модернизации»¹¹¹.

¹¹⁰ См.: Tillich P. *Mystik und Schuldbewußtsein in Schellings philosophischer Entwicklung*. 1912.

¹¹¹ Козловски П. *Культура постмодерна*. М., Республика. 1997. С. 30.

Глава III

Модернизм как культурфилософское и художественное явление

§ 1. Истоки философского обоснования художественного творчества в модернистский период

Модернистский¹ взгляд на культуру и человека сформировался во второй половине XIX века в противостоянии с позитивизмом, социологизмом, классическим искусством и естественно-материалистической установкой². Начиная со времен С. Кьеркегора и А. Шопенгауэра, К. Маркса и Д. Дьюи, У. Джеймса и Ч. Пирса, О. Конта и Б. Рассела, Ф. Ницше, Э. Гуссерля и М. Хайдеггера западная философия по своему исходному замыслу является попыткой преодоления классических структур, их критического пересмотра и отказа от них перед лицом новой проблемной реальности. Пожалуй, нагляднее всего это противостояние обнаружилось в сфере искусства, на формирование которой решающее влияние оказала философия Артура Шопенгауэра (1788–1860), воспринятая многими европейскими художниками и тем самым ставшая основополагающей в конституировании модернистских концепций художественного творчества.

¹ Следует различать понятие «модерн» (фр. *moderne* — современный, новый), используемое в русском языке для обозначения художественного стиля, известного в Германии под названием «югенд-стиль», соответственно во Франции и Великобритании — «ар нуво», в Австрии — «сецессион» и т. п., и понятие «модернизм», обозначающее новаторские течения в литературе и искусстве, сложившиеся в 20-х гг. XX века.

В настоящем тексте понятие «модернизм» будет использоваться как культурологическое, обозначающее определенный этап в развитии культуры, включающий в себя многочисленные новаторские художественные направления, возникшие в рамках этого этапа.

² Солонин Ю. Н., Дудник С. И. Философия культуры и модернизм: фрагменты польской традиции // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1995. Сер. 6. Вып. К4. С. 16–25. Каган М. С. Философия культуры. СПб., Петрополис, 1996. С. 371–382; Философия культуры. Становление и развитие. СПб., Лань, 1998. С. 261–262.

Некоторые философы интересны не только тем, о чем они говорят, но и тем, о чем молчат, а именно: традициями, которым они дают начало. К таким философам, пожалуй, и принадлежит Шопенгауэр. Об этом, в частности, шла речь на юбилейном шопенгауэровском семинаре, работавшем при Парижском центре сравнительного литературоведения, где предметом специального осмысления в этом ракурсе стала литература³. Участники семинара отметили, что в Скандинавии среди адептов Шопенгауэра были А.Стриндберг, К.Гамсун, Э.Мунк; в Англии его учениками называли себя Т.Гарди, Дж.Конрад, Д.Лоуренс, Дж.Джойс Браунинг, Ч.Чаплин, С.Моэм, С.Беккет; в США было более значительным влияние идей Ф.Ницше, но и там были поклонники Шопенгауэра: Г.Мелвилл, Г.Джеймс и Ю.О'Нил; в Италии — Л.Пиранделло и С.Зево; в Германии философия Шопенгауэра была воспринята экспрессионизмом. Первыми почитателями Шопенгауэра во Франции были романисты Г.де Мопассан, К.Гюисманс, отец символизма Р.де Гурмон. Распространению идей Шопенгауэра способствовал очерк Т.А.Рибо «Философия Шопенгауэра» (1874) и очень хороший перевод на французский язык работы «Мир как воля и представление» А.Бюрдо (1888–1890). В следующем поколении франкоязычных писателей приверженцами Шопенгауэра были М.Пруст и А.Жид, позднее — А.Мальро, Л.Селин; в Бельгии — М.Метерлинк и О.Верхарн. В России идеи Шопенгауэра привлекали А.Белого.

Известно, что книга «Мир как воля и представление» не стала сенсацией в 1818 г., настоящий успех к ней пришел в 70-е годы XIX века. С той поры имя Шопенгауэра можно встретить в начале интеллектуальных генеалогий многих крупных писателей, художников, композиторов. Это объясняется тем, что сочинение Шопенгауэра оказалось вполне созвучным духу времени этих художников. Распространению книги Шопенгауэра способствовало и то, что интеллигенция России, Италии, Англии, Скандинавии в основном понимала немецкий язык. Во Франции немецкий язык не был в большом ходу, но в силу традиционно высокого престижа немецкой философии переводы делались быстро и качественно. Приведем некоторые факты: Ф.Ницше рекомендовал читать Шопенгауэра своему другу

³ См.: Schopenhauer et la création littéraire en Europe / Avec des études de Berg Ch., Chardin Ph., Henry A. et al., Sous la direction d'Henry A., Centre de recherche en litt. comparée de Paris. P.: Méridiens Klincksieck, 1989.

Паулю Дойсену, известному востоковеду, основавшему в 1912 г. «Шопенгауэровский ежегодник». Ж. Сеай, французский эстетик, оказал такую же услугу Л. Пиранделло. Г. де Мопассан, у которого книга Шопенгауэра была настольной, повлиял на Дж. Конрада.

Шопенгауэровская философия искусства является неотъемлемой частью его философской концепции в целом, привлекая умы столь многочисленной армии творческих личностей в XIX веке и вызывающей вполне оправданный интерес исследователей конца XX века⁴.

Отметим, что те или иные идеи философии немецкого мыслителя актуализировались в зависимости от субъективных интенций ее интерпретаторов, поэтому можно заметить различие их «жизни» в отдельные периоды культуры. Так, ранний Ницше выделяет в качестве наиболее отличительной черты наследия Шопенгауэра его нетерпение ко всякого рода фальши в культуре, ее условности и маскарадности, и отмечает, что своим жизненным примером философ противостоял всему этому, перекинув мост к несуществующей еще культуре, целью которой будет человек⁵. Однако можно найти другую оценку Шопенгауэра, фиксирующую присущую ему двойственность, на что обратил внимание Б. Рассел, отметив разительное несоответствие между теоретическими положениями философии Шопенгауэра и тем образом жизни, который он вел: «Трудно поверить, — пишет он, — что человек, столь глубоко убежденный в добродетельности аскетизма и смирения, никогда не делал никаких попыток провести практически в жизнь свои убеждения»⁶. Позволим себе в этом разительном несоответствии (согласно целому ряду свидетельств, оно действительно имело место) увидеть некую раздвоенность, напоминающую шизофреничность сознания, характерную для ситуации постмодерна, и в добавлении к этому изложить ряд черт философской теории Шопенгауэра, предвосхитивших постмодернистскую ситуацию в культуре.

В предисловии к первому изданию книги «Мир как воля и представление» Шопенгауэр отмечает значимость трех источников, питавших его творчество: это философия Канта, Платона и

⁴ См.: Мудрагей Н. С. Рациональное и иррациональное — философская проблема (читая А. Шопенгауэра) // Вопросы философии. 1994. № 9. С. 53–65.

⁵ См.: Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель // Ницше Ф. Странник и его тень. М., Пол-Рояль, 1994. С. 7–79.

⁶ Рассел Б. История западной философии. М., Миф, 1993. Кн. II. С. 273.

древние индийские тексты. Философ исходит из кантовского понимания искусства как созерцания. Искусство — результат особого видения, объект которого существует раньше произведения искусства и «изображение которого есть цель художника и познание которого должно поэтому предшествовать творению как его зародыш и источник»⁷. Этот объект, согласно Шопенгауэру, есть идея в платоновском смысле и решительно ни что иное. Эта жесткая приверженность платоновским идеям оспаривается современными интерпретаторами творчества Шопенгауэра, которые считают, что он, лишь отдавая дань уважения Винкельману, использует старое платоновское название идей, на самом же деле полагает под «идеями» некий актуальный принцип структурирования мира, экстрагирование его конститутивных сил⁸. Подобное мнение высказывал Б. Рассел, заметив по этому поводу следующее: «Я не думаю, чтобы он был так многим обязан Платону, как сам считает»⁹.

Сам Шопенгауэр неоднократно пояснял, что далеко не все принимает в философии Платона. Им дается такое толкование «идеи»: искусство «воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях мира, и в зависимости от материала, в котором оно их воспроизводит, это — изобразительное искусство, поэзия или музыка»¹⁰. Художник не отражает в своем творчестве видимый, окружающий нас мир, а проникает благодаря особой художественной интуиции в сущность мира. «То, что в художественном произведении идея являет себя нам с большей легкостью, чем непосредственно в природе и действительности, объясняется исключительно тем, что художник, который познавал только идею, а не действительность, в своем творении тоже воспроизводит только чистую идею, выделяет ее из действительности, устраняя всякие побочные и случайные элементы»¹¹. В кантовской терминологии это можно трактовать как отказ художника от изображения мира феноменального и про-

⁷ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. в 5 т. М., Московский клуб, 1992. Т. I. С. 236.

⁸ См.: Schopenhauer et la création littéraire en Europe / Avec des études de Berg Ch., Chardin Ph., Henry A. et al., Sous la direction d'Henry A.; Centre de recherche en litt. comparée de Paris. P.: Méridiens Klincksieck, 1989.

⁹ Рассел Б. Указ. соч. С. 268.

¹⁰ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 198.

¹¹ Там же. С. 206.

никновение его силой собственного гения в мир ноуменальный. Именно эти идеи Шопенгауэра в дальнейшем были использованы для объяснения многих модернистских концепций художественного творчества.

Шопенгауэр различает два типа художественного творчества: творчество, направленное на постижение идеи, и творчество подражательное, в котором исходят не из идеи, а из понятия, в которое такого типа художники обличают то общее, что находят они в истинных произведениях, что нравится людям с неразвитой эстетической интуицией. «Все подражатели, все маньеристы схватывают сущность чужих образцовых произведений в понятиях, — пишет он, — но понятия никогда не могут сообщить произведению внутренней жизни»¹², ибо понятия выражают лишь дух времени, и с изменением его они уже не годятся. Истинное же творение, согласно Шопенгауэру, принадлежит не тому или иному веку, а человечеству. В этом виден антиисторизм Шопенгауэра, разделяемый в последующем многими художниками, следующими его концепции.

Шопенгауэр не упоминает о тех традиционных критериях художественности, которые сложились в классической теории искусства. Для него главная и единственная цель искусства — постигнутая идея — истинный и единственный источник всякого настоящего творчества. Эту мысль он неустанно повторяет: «Его (искусства) единственная цель — познание идей, его единственная цель — передать это познание»¹³. И в этом своем назначении искусство оказывается тождественным философии: «Истинный философский взгляд на мир, учащий нас познавать его внутреннюю сущность и таким образом выводящий нас за пределы явления, не спрашивает откуда, куда и зачем, а всегда и всюду его интересует только что мира», — и из такого познания исходит искусство¹⁴. Таким образом Шопенгауэр ставит перед искусством метафизическую цель, которую позже поддержит Ницше, высказав в «Рождении трагедии из духа музыки» свое «убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни»¹⁵. Эта метафизическая задача станет определяющей для всего художественного творчества в XX веке.

¹² Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 238.

¹³ Там же. С. 198.

¹⁴ Там же. С. 268.

¹⁵ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в 2 Кт. Т. 1. М., Мысль, 1990. С. 57–58.

Шопенауэр разделяет воззрения Платона на вдохновенность поэта, однако если Платон очень низко расценивает художника, ибо тот не владеет никакими навыками, а творит лишь под наитием муз, то у немецкого философа художник — гений, он выше других людей: «...творчество гения искони признавали вдохновением и, как показывает само слово, в нем видели действие какого-то отличного от самого индивида сверхчеловеческого существа, которое овладевает им лишь периодически»¹⁶. Приходят на ум слова И. Северянина: «Я гений...» Гениальность характеризуется весьма конкретным качеством у Шопенгауэра, ничего общего не имеющим с индивидуальностью художника: «Гениальность есть нечто иное, как полнейшая объективность, т. е. объективное направление духа в противоположность субъективному, которое обращено к собственной личности, т. е. воле»¹⁷. Субъект, обладающий способностью к сознательному и свободному возвышению над индивидуальной волей, к преодолению своей субъективной границы, отделяющей его от подлинного (идеального) смысла мира, к превращению в чистый, незамутненный субъект (зеркало бытия), приобретает статус независимого носителя мира. Согласно шопенгауэровской теории возвышенного, сам субъект должен стать гарантом выявления идеальной целостности мира. В этой связи отношение художника к миру приобретает императивный модус, ибо идеальное содержание мира (чистая форма) открывается через особую органическую целостность мышления.

Неспособность к творчеству, по Шопенгауэру, приводит к ориентации на голое снятие: слепок, метку, сигнатуру, ярлык демаркаций (общепринятых, традиционных суждений), наработанных человечеством до нас. Творческое бессилие — причина того, что человек «для всего, что ему встречается, ищет поскорее понятия, под которое можно было бы все подвести, как ленивый ищет стул»¹⁸. Тем самым здесь Шопенгауэр намечает вопрос о новизне как важном критерии творчества. Позже А. Бергсон введет понятие новизны в качестве решающего в художественной оценке произведения.

Концепция творчества Шопенгауэра элитарна. Он утверждает, что большинство людей, опираясь на чужой авторитет, не отрицают обще-

¹⁶ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 201.

¹⁷ Там же. С. 199.

¹⁸ Там же.

признанных великих творений, которые, однако, никогда не производили на них впечатления, однако они всегда готовы вынести им обвинительный приговор, если только обретут надежду, что могут сделать это, не осрамясь, — и тогда, ликуя, вырывается на волю их долго сдерживаемая ненависть ко всему великому и прекрасному, в том числе и к его творцам.

Шопенгауэр близок в своих воззрениях романтикам. Это сказывается прежде всего в эстетическом опосредовании объективного субъективным, привносящим прекрасное в сферу логического, рассматривающим связь идеального и реального как внутренне-посредственную, раскрываемую благодаря погружению в индивидуальную творческую свободу. Эта близость романтикам проявляется и в том, что последние радикально противопоставляли идеальное как сокровенно-внутренний пласт реальности ее обыденной стороне. Однако философский смысл истолкования Шопенгауэром эстетического феномена (опыта «незаинтересованного созерцания», уводящего человека от масштаба бесконечной, объективной, пространственно-временной и причинно-следственной множественности) — несмотря на то, что эстетическое познание, как и у романтиков, выводит к принципиально иной реальности, нежели та, которая дана в познании обыденном, — противоположен романтическому эстетизму по следующим причинам. Во-первых, эта другая, «необъектная» реальность не лежит в сфере субъективного, индивидуального — в области грез, сна, сказки; шопенгауэровское мышление и на эстетическом уровне призывает к трезвости, серьезности и мужеству. Во-вторых, свобода эстетического измерения, согласно Шопенгауэру, не соответствует романтическому пониманию свободы как возможности настроиться на любой лад; если романтизм шел по пути охвата максимально возможного разнообразия, погружаясь в бесконечность, теряя целостность самосознания, оказываясь не в состоянии сохранить баланс между «схватыванием» и «соединением», и потому перед лицом болезненной альтернативы — потеряться в бесконечности или, утратив бесконечность, подвергнуться коллапсу, то Шопенгауэру чуждо романтическое обесконечивание эстетически погруженного в самого себя, грезящего субъекта. В отличие от романтизма философия искусства Шопенгауэра ищет точку опоры в разверзавшейся у романтиков под ногами бездне несоизмеримости (части и целого). Эту несоизмеримость из фактора

головокружения и распада Шопенгауэр превращает в фактор стабилизации. Он находит точку опоры в самом субъекте; ею становится возвышающее преодоление зависимости от объекта, которое означает отказ от воления и превращения эмпирического субъекта в субъект чистого, «безвольного» созерцания — «незамутненное зеркало мира», отражающее бытие, не расколотое на субъект и объект. Однако то обстоятельство, что не всякий субъект способен к такого рода эстетическому созерцанию, что предполагаются некие эстетические способности субъекта, возвращает нас опять к романтизму, в частности к его элитарной ориентации¹⁹.

Раздвоенности романтического сознания Шопенгауэр противопоставляет переосмысленную кантовскую концепцию возвышенного: прекрасное определяется у него через противопоставление возвышенному, поскольку у субъекта отсутствует необходимость в совершении усилия «свободного и сознательного возвышения» над самим собой как волей к жизни. Кантовское различие прекрасного и возвышенного строится иначе. В понятии прекрасного у Канта речь идет об отсутствии заинтересованности и цели отнюдь не в шопенгауэровском смысле — как о выполнении требования; возвышенное в русле кантовских идей побуждает душу мыслить недостижимость природы в качестве изображения идеи. В буквальном смысле и с логической точки зрения идеи не могут быть изображены, но в душе возникает стремление, хотя и тщетное, привести представление чувств в соответствие с этими идеями.

Природа художественного творчества, лишенная субъективности автора, приближает зрителя к сущностным характеристикам мира по Шопенгауэру, т. е. «художник заставляет нас смотреть на мир его глазами» и обеспечивает тем самым чистое созерцание: «мы растворяемся в нем, теряемся в объекте, забываем всякую индивидуальность»²⁰.

Можно заметить, на какую высоту Шопенгауэр поднимает искусство. Искусство способно создать такое видение мира, которое было по плечу лишь религиозным практикам. Именно в религиозном созерцании устраняется различие между субъектом и объектом, достигается тождество Атмана с Брахманом. О тождестве Атмана и Брахмана можно прочесть в текстах «Упанишад», идеи которых заимствовал и воспринял

¹⁹ Чанышев А. А. Проблема ценностного и целевого единства культуры в идеализме А. Шопенгауэра // Историко-философский ежегодник '88. М., 1988. С. 135–150.

²⁰ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 206, 207.

Шопенгауэр, создавая свою философскую концепцию. В предисловии к работе «Мир как воля и представление» он высказывает убеждение в том, что в будущем «влияние санскритской литературы будет не менее глубоко, чем в XV веке было возрождение греческой»²¹. Философ поясняет особенность использования им ведических текстов в своих сочинениях, где отсутствует прямое цитирование: «Каждое из отдельных и отрывочных изречений, составляющих Упанишады, можно вывести как следствие из излагаемой мною мысли, но не наоборот — саму ее найти в них нельзя»²².

Кроме «Упанишад» и мифологического эпоса «Пуран» Шопенгауэру была известна в переводе работа Ишвара Кришны «Санкхья-карика» — самого раннего произведения из подлинных сочинений атеистического варианта философии санкхьи, идеи которой можно расценивать в качестве близких возникшему впоследствии буддизму. В сочинении «Parerga und Paralipomena» он высказывает свое несогласие с мировоззренческим дуализмом санкхьи. И хотя на Шопенгауэра оказали воздействие идеи не только ведической традиции и буддизма, о котором он приобрел все необходимые сведения, полагаем, его воззрения более всего близки адвайте-веданте — учению, направленному на дальнейшее и систематическое изучение вед и упанишад, ярким представителем которого был Шанкара. Основная идея этой философской системы — единство мира, которое заключается в вечном Брахмане как высшей и единственной реальности. Все многообразие феноменального мира разворачивается благодаря творящей силе Брахмана, но мир един, и феноменальный мир лишь обратная сторона Брахмана, иллюзия, майя. Освобождение от иллюзий происходит благодаря возвращению к Брахману как истинному знанию. Шопенгауэр также говорит о единстве мира, разные формы отражения которого должны находиться в согласии друг с другом.

Приведем пример из «Атма-Бодхи» Шанкары: «Эта жизнь как сон наполнена любовью и ненавистью. Пока длится этот сон, он похож на действительность; но кто проснется, тот познает, что это только сон»²³. Собственно об этом философия Шопенгауэра и его теория искусства: художественное творчество позволяет прикоснуться к извечным истинам бытия, разорвать паутину сна, слиться с подлинной реальностью.

²¹ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 420.

²² Там же. С. 42.

²³ Шри-Шанкара Ачария. Вивека-Чудомани. М., Майя. 1992. С. 10.

Согласно назначению искусства выражать идеи, Шопенгауэр выстраивает иерархию искусств: выше всего он ставит поэзию, поскольку поэт «в зеркале своего духа (...) показывает нам идею в ее чистоте и ясности, и его изображение правдиво до мельчайших деталей, как сама жизнь»²⁴. Вершиной поэзии как по силе впечатления, так и по трудности осуществления является трагедия. И совершенно особо рассматривает он музыку, ибо в то время, как цель всех искусств вызвать познание идей путем изображения отдельных вещей, каковыми являются все художественные произведения, «музыка — это непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей». Шопенгауэр считает, что воздействие музыки мощнее и глубже действия других искусств, поскольку они говорят только о тени, она же не отпечаток идей, а «отпечаток самой воли»²⁵. Такое превознесение музыки, ее метафизической природы, ее волюнтаризма нашло свое воплощение в творчестве и теоретических построениях Р. Вагнера²⁶.

Шопенгауэр вслед за И. Кантом развивает проблемы различения способов художественного и научного познания мира, полагая, что искусство выше науки, поскольку оно «как способ созерцания вещей независимо от закона основания, в противоположность такому рассмотрению вещей, которое придерживается последнего и составляет путь опыта и науки»²⁷. В этой связи он особо подчеркивает значение «внутренней силы художественного духа» художника: «...чисто познаваемая сторона мира и воспроизведение ее в каком-нибудь искусстве — вот стихия художника; ...чистое, истинное и глубокое познание сущности мира обращается для него в самоцель, и он весь отдается ему»²⁸. Художник в эстетическом созерцании улавливает вечные идеи, аннулируя тем самым волю, которая есть грех и страдание. Искусство выражает объективную суть вещей и поэтому помогает нам отделаться от воли. На какой-то миг художник сбрасывает желания и, очищенный от всего частного и прислуживания ему, становится вечным субъектом идеального познания.

²⁴ Шопенгауэр А. Указ соч. С. 246.

²⁵ Там же. С. 255.

²⁶ См.: Ницше Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888 // Ницше Ф. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., Мысль. 1990. С. 528–546; Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М. – СПб. Университетская книга. 1999.

²⁷ Шопенгауэр А. Указ соч. С. 198.

²⁸ Там же. С. 263.

Однако счастливые моменты эстетического созерцания, освобождающие, согласно Шопенгауэру, от беспомощной тирании воли, — непродолжительны, поэтому, озабоченный поиском пути освобождения человечества, он предлагает еще один путь — аскезу.

Шопенгауэр развивает тему бессознательного в художественном творчестве, неустанно подчеркивая, что художник творит «одним чувством и бессознательно, даже инстинктивно»²⁹. Позже ему вторит К. Юнг: художественное творчество — это инстинкт. Тема бессознательного глубоко осмыслялась романтиками, однако бессознательное Шопенгауэра в корне отличается от бессознательного романтиков, связанного с коллективным бессознательным через фольклор, экзотику, природу и пр. Шопенгауэровское бессознательное породило свою собственную, совсем не бедную образную систему, поскольку в ней оказались тематизированными и художественно препарированными важные аспекты «чистой» динамики субъекта. Ее воплощение можно увидеть в таких работах, как «Превращение» Ф. Кафки, «Моллой» С. Беккета, в изображении толпы тысяченожек в «Петербурге» А. Белого, являющих собой своего рода бестиарий.

Превознесение искусства как способа познания подлинной, но скрытой реальности, продолжил и обосновал в своей концепции А. Бергсон. По мнению французского философа М. Пиклена, «концепция гения Шопенгауэра помогает лучше понять теорию жизненного порыва Бергсона»³⁰. Влияние многих теоретических идей Шопенгауэра сказалось не только в модернистский период, на что неоднократно указывали в свое время исследователи его творчества³¹, но значение его философского наследия оказалось значимо и для постмодернистского этапа развития культуры. Именно в этом ракурсе проходила работа международного конгресса в 1988 г. в Гамбурге, материалы которого опубликованы под общим названием «Шопенгауэр в постмодерне»³². В постмодернистском периоде развития используются некоторые идеи Шопенгауэра, правда, опосредованные идеями Ницше и Хайдеггера. Обозначим некоторые идеи философа, сближающего его с этой эпохой.

²⁹ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 238.

³⁰ Piclin M. Schopenhauer ou la Tragedien de la volonte. P., 1974.

³¹ См.: Jonhet S. Actualite de Schopenhauer. Paris, 1969; Wolff H. M. Artur Schopenhauer 100 Jahre Später. München, 1960; Sans Ed. Richard Wagner et la pensee de Schopenhauer. P., 1969.

³² См.: Schopenhauer in der Postmoderne. Wien, 1989.

Это, прежде всего, отказ от идеи прогресса. Шопенгауэр сравнивал историю с бесконечной, тяжелой и смутной мечтой человечества и не принимал гегелевских идей о прогрессивном развитии духа. Но эта мечта, по Шопенгауэру, не иллюзорна: гуманность развивается, но в духовном противостоянии с жестокой действительностью. Отличительной чертой воззрений Шопенгауэра является его опыт постановки и решения проблемы единства культуры. Шопенгауэровский волюнтаризм с точки зрения данной проблемы интерпретировал Г. Зиммель³³. С именем Шопенгауэра связаны споры об историческом оптимизме и пессимизме. Многообразие постмодерна, его активный нигилизм недвусмысленно указывает на то, что простое отрицание есть лишь переход к неожиданной новой избыточности.

В чем еще постмодерность Шопенгауэра? В том, что он придал новую жизнь идеям Канта, некоторым воззрениям Платона и актуализировал древние санскритские тексты. И если известная преемственность в развитии европейской культуры является общим местом, то введение в интертекстуальное поле духовной жизни Европы санскритских ценностей оказалось с далеко идущими последствиями и способствовало процессу формирования в недрах модернизма феномена множественности.

Тот полюс постмодерна, который связан с нарциссизмом, также указывает на его идеи. Шопенгауэр хотел положить предел принципу индивидуации. Он дистанцировал, драматизировал человеческое существование в порочном мире с помощью этики невовлеченности в политику, трансформации ее в эстетику; при этом в духе постмодерна Шопенгауэр соединяет воедино критику познания, психосоциологическую этику и даже музыку. Он обосновывает проблему, получившую дальнейшее развитие у Ф. Ницше, Р. Барта, М. Бланшо, М. Фуко, обозначенную впоследствии как «смерть автора», полагая, что «если идеи должны стать объектом познания, то это возможно лишь при устранении индивидуальности в познающем объекте»³⁴. Бесспорно, яркая и оригинальная философия Шопенгауэра содержит немало глубоких противоречий, однако интерес к его наследию не ослабевает, и подтверждением этому может служить существование Международного Шопенгауэровского общества, издающего свой Ежегодник³⁵. Шопенгауэр предвосхитил мысль об опасности подчинения культуры утилитарным целям и

³³ Simmel G. Schopenhauer und Nietzsche: Ein Vortr. Zyklus. Leipzig, 1907.

³⁴ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 186.

³⁵ См.: Schopenhauer in der Postmoderne / Hrsg. von W. Schirmacher. Düsseldorf, 1988.

вменил творческой элите обязанность защиты культуры от непосвященных.

Преемником многих шопенгауэровских идей³⁶, а впоследствии и их критиком был Фридрих Ницше (1844–1900), чья философия оказала большое влияние на теории искусства и художественную практику XX века.

Творчество Ф. Ницше многопланово и весьма противоречиво. Не случайно Ж. Деррида заметил, что он «был крайне не верен себе». Отметим некоторые положения его обширного философского наследия, в той или иной степени востребованные искусствоведением, философией искусства и художественной практикой.

В учении Ницше получила негативную оценку концепция «двух миров», свойственная многим течениям философии не только прошлого, но, к сожалению, и настоящего времени. «Делить мир на “истинный” и “кажущийся”, — утверждал философ, — все равно, в духе ли христианина или в духе Канта (в конце концов коварного христианина), — это лишь внушение *décadence* — симптом нисходящей жизни...»³⁷; «“Кажущийся” мир есть единственный: “истинный мир” только прилган к нему...»³⁸

Мир жизни един, целостен, вечен, — утверждал Ницше, — что не означает его стабильности, а напротив, предполагает вечное течение, становление, возвращение. В рамках этого исходного представления о мире философ рассматривает познание, истину, науку, искусство. Он одобряет то, «что художник ценит “кажимость” выше реальности», ибо “кажимость” означает, по его мнению, «реальность вдвойне, только избранную, усиленную, скорректированную...»³⁹. Глядя на мир с моральными, религиозными, эстетическими притязаниями, мы внесли в него свои ошибочные воззрения и потому он явился нам как итог «множества заблуждений и фантазий, которые постепенно возникли в общем развитии органических существ, срослись между собой и теперь наследуются нами как скопленное сокровище всего прошлого — как сокровище, — ибо на нем покоится ценность нашей человечности»⁴⁰.

³⁶ Decher F. Wille zum Leben — Wille zum Macht. Eine Untersuchung zu Schopenhauer und Nietzsche. Würzburg; Amsterdam, 1984.

³⁷ Ницше Ф. «Разум» в философии // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 2. М., Мысль. 1990. С. 571.

³⁸ Там же. С. 569.

³⁹ Там же. С. 571.

⁴⁰ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 249.

Актуализация ницшеанских идей проходила неровно, и, пожалуй, можно условно выделить два этапа — модернистский и постмодернистский. На первом этапе некоторые представители мира искусств оказались по-своему не верны наследию философа, поскольку одни ницшеанские идеи были ими гипертрофированы, другие — не востребованы вовсе. Наиболее продуктивный этап актуализации идей Ницше — второй, не случайно его объявляют «патриархом» постмодернизма и инициатором постмодернистского мышления (Ваттимо)⁴¹. Целый ряд методологических установок, воплотившихся в его сочинениях, повлияли непосредственно на творчество М. Хайдеггера, М. Фуко, Ж. Делеза, Ф. Гваттарри, Ж. Деррида, Ж. Бодрийара и косвенно на Г.-Г. Гадамера, Р. Рорти, Г. Н. Гудмена, У. Куайна, П. К. Фейерабенда⁴².

Ницше был интересен модернистским исканиям прежде всего идеей переоценки всех ценностей. Модернистское искусство стало вызовом классической традиции и побуждало к поискам новых путей в творчестве. Кардинальной программой для всего модернизма можно считать убеждение Ницше в метафизическом назначении искусства, о чем он пишет в предисловии к работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871). Заметим, что такого рода трактовка искусства Ницше явилась продолжением традиции, идущей от романтиков и Шопенгауэра.

Проблема греческой культуры, к которой обращается философ в «Рождении трагедии из духа музыки», явилась для него лишь исходной интуитивной точкой для осмысления назначения искусства. Греция выросла в «гигантский предлог» в его философии, являясь «исходным пунктом для рывка в современность, генеалогической точкой отсчета европейской культуры»⁴³. Ницшеанская Греция в этом сочинении не совпадает с догматически классической трактовкой античности как «чистого» эллинского мира. Ницше создает иной образ Греции — критический, кризисный, во всех смыслах «нечистый», поскольку за внешней оболочкой достижений скрывает свирепую стихию и разгул хаоса. Феномен греческой красоты для Ницше заключается не в «прекраснодушном скольжении по поверхности», а в генеалогическом погружении в глубину по направлению к хаотическому источнику. Эллинская ис-

⁴¹ См.: Vattimos Gianni. Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie // Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. Berlin, Akad. Verl. 1994. S. 233–246.

⁴² См.: Magnus B. Nietzsche and postmodern criticism // Nietzsche Studien: Intern. Jb. für Nietzsche. Forschung. B.; Bd 18. N. Y., 1989. S. 301–316.

⁴³ Свасьян К. А. Примечания // Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 778.

ключительность обуславливается тем, что, находясь близко к оргиастическому источнику Диониса, греки сплетали с ним формообразующую пластику световых сил Аполлона, чтобы в самом средоточии единоборства обоих божеств сотворить некий «артистический ковчег спасения». Человеческое существование оправдывалось искусством, возникающим при сочетании обоих божеств — Диониса и Аполлона. В этом смысле феномен эллинского артистизма оказывался чуть ли не физиологической потребностью жизни в наивысшем ее подтверждении.

Именами двух греческих богов искусств, Диониса и Аполлона, называет Ницше два противоположных по происхождению и целям стремления: искусство пластических образов — аполлоническое и непластическое — дионисическое — искусство музыки. Оргиастический источник дионисической стихии одновременно означает источник хаоса, безумие, избыток всяческих жизненных сил. Дионисическое искусство — искусство бьющего через край экстаза, стихийности, несущейся из недр бытия музыки допластических образов — прямо противоположно по своей «природе» аполлоническому, имеющему организационное начало, гармоничную форму, «разумную» сущность. Оба стремления Ницше раскрывает путем их аналогии с художественными мирами «сновидения» и «опьянения», физиологически противоположными друг другу, миром Аполлона и миром Диониса. Иллюзия видений является предпосылкой аполлонических искусств. В противоположность бессвязной действительности дня состояние во сне и сновидениях совершенно, оно представляет аналогию искусств, делающих жизнь «возможной и жизненнодостойной». К действительности снов человек относится как к образам, толкующим жизнь, на этих событиях он «готовится к жизни». Но при всей действительности снов, поскольку человек сам является «действующим лицом» этих сцен сна, все же сохраняется ощущение их иллюзорности. Состояние в «иллюзии» должно иметь некие рамки, «нежную черту», оберегающую это состояние сновидения от резких порывов и сохраняющую чувство меры в нем, дабы оно не приняло вид грубой действительности.

Сущности дионисического, по Ницше, аналогично состояние «опьянения». При подъеме дионисических чувствований исчезает субъективное до полного самозабвения. Подобной силой были охвачены вакхические хоры греков. Под воздействием дионисических чар возникает единство человека с человеком и природы с человеком. Противоположные друг другу, прорывающиеся из самой природы, «без посредства художника-человека» дионисическое и аполлони-

ческое начала проявляются как художественные силы, в которых «художественные позывы природы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение»⁴⁴.

Относительно этих художественных состояний природы человек-художник является только «подражателем», причем либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо одновременно художником и опьянения, и сна, каковым являлся автор греческой трагедии. Именно в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении «аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т. е. его единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения»⁴⁵. Художник в дионисическом процессе упраздняет свою субъективность, он един с «сердцем мира», его произведение — это «сонная греза», представляющая «изначальное противоречие», «изначальную скорбь» и «изначальную радость иллюзии». При взаимодействии — противодействии различные стремления дионисического и аполлонического начал связываются в некую постоянную двойственность, в которой рождается произведение искусства, в той же мере дионисическое, в какой и аполлоническое: «совместная цель обоих инстинктов» — аттическая трагедия.

Последователи Ницше среди двух противоположных начал в Искусстве — дионисического и аполлонического — отдавали приоритет первому, что выразилось в выявлении и усилении природного, стихийного, неорганизованного начала в художественном творчестве. Так, например, ницшеанские идеи были восприняты Вяч. Ивановым, причудливо соединившем в своей концепции нового театрального искусства христианскую идею соборности и дионисийства, предназначение которой — преобразование человечества⁴⁶.

Многих художников вдохновила идея сильной личности, миф о сверхчеловеке. Именно этими идеями был вдохновлен, к примеру, ранний М. Горький; они нашли отражение в творчестве Л. Андреева и других писателей. Обозначенные здесь идеи Ницше оказались наиболее привлекательными для модернистского периода, хотя наряду с ними звучали и другие, но более приглушенно (идея вечного возвращения).

⁴⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. М., Мысль. 1990. С. 63.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ См.: Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., Республика. 1994. С. 37–50.

Многие мысли Ницше о назначении искусства были связаны с осмыслением творчества Р. Вагнера, отношение к которому оказалось неровным⁴⁷. Во время создания «Рождения трагедии из духа музыки» автор считал, что в современном мире происходит «обратный процесс постепенного пробуждения дионисического духа», из которого должна родиться трагедия. Ницше верил, что время сократического человека миновало и трагедия обязательно возродится. Возродится через Вагнера, являющегося в представлении Ницше «дионисийствующим» художником, музыка которого «несется» так, словно ее источником является само сердце мировой воли. Но стихийность «обуздывается» аполлоническими образами мифа с героем и словом, что спасает от сокрушительной силы дионисических чар. Вагнеровское сочетание всех составляющих театрального представления — единство музыкального, поэтического, пластического начал, обозначенное обобщающей формулой: музыка + драма, Ницше трактует как синтез дионисического и аполлонического, показанный им на примере «Тристана и Изольды» Вагнера. Ницше расширяет вагнеровскую концепцию собирательного произведения искусства⁴⁸ до масштабов, выходящих за рамки сцены, и придает ей общечеловеческую значимость. Таким образом, вагнеровская идея «Gesamtkunstwerk» явилась как бы источником, ростком ницшеанской «глобальной» концепции. Если первая имеет в виду комплексное суммирование всех компонентов музыкальной драмы, то вторая предполагает выражение дионисической сущности музыки через весь «набор» аполлонических средств.

Ницше называл музыку Вагнера картиной мира, объединяющей в себе множество противоположных течений в один поток, подчиняющий эти течения себе. Если в «Рождении трагедии» Ницше определял искусство как смысл жизни, то в «Несвоевременном размышлении» о Вагнере искусство трактуется как подготовка к жизни и необходимый от нее отдых. Действительная жизненная борьба и бесконечно запутанная человеческая деятельность в искусстве представляются в упрощенно-сокращенном виде. Необходимость искусства в том и заключается, что оно дает «иллюзию упрощенного мира, сокращенного решения загадки жизни»⁴⁹. Без этой иллюзии, как без сна,

⁴⁷ См.: Попкова Л. Хроника «звездной дружбы» // Музыкальная жизнь. 1990. № 17, 18, 19, 20.

⁴⁸ См.: Вагнер Р. Избранные работы. М., Искусство. 1978. С. 237.

⁴⁹ Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте // Ницше Ф. Странник и его тень. М., Пор-рояль. 1994. С. 97.

не может обойтись никто из страдающих от жизни. Чем труднее процесс познания жизни, тем сильнее стремление к иллюзии упрощения. Впоследствии Ницше называет Вагнера «упростителем мира», овладевшим беспредельностью кажущегося хаоса и слившим воедино то, что раньше было несовместимым и разобщенным.

Ницше, оценивая творчество Вагнера, разводит по разные стороны философию и искусство, поскольку последнее «все больше стремится выдать себя за подобие и дополнение шопенгауэровской философии, и все выразительнее отрекается оно от более высокого честолюбия стать подобием и дополнением человеческого познания и науки»⁵⁰. В конце концов философия художника мало что значит, полагает Ницше, если она представляет собой как раз философию задним числом и не причиняет никакого вреда самому искусству. Ничего страшного в том, что как мыслитель художник бывает кругом не прав. Останемся верными Вагнеру в том, провозглашает Ницше, что есть в нем подлинного и самобытного.

Изменение представлений Ницше о назначении искусства сказалось и на неровной актуализации его идей в XX веке. Совершенно иначе сложилась судьба творческого наследия философия во второй половине столетия, когда были замечены, актуализированы и задействованы в культурфилософской среде иные идеи и отчасти переосмыслены прежние. Отметим некоторые из них.

Идея вечного возвращения Ницше нашла свое продолжение и развитие в теориях Ж. Делёза, У. Эко. Собственно вся концепция интертекстуальности может быть рассмотрена как преломление ницшеанской идеи вечного возвращения. Постмодернистское искусство — это не порождение новых форм (стремление к новизне — черта модернизма), а повторение и инновация, повторение и различие. В то же время тенденцию к возврату и повторению в художественном творчестве Ницше охарактеризовал как начало гибели искусства. Современные теоретики склонны оценивать эту тенденцию двояко: Ж. Бодрийар, к примеру, разделяет концепцию Ницше о приближающейся гибели искусства именно из-за полной его атрофированности к созданию новых форм; Ж. Делёз, напротив, видит в этом отличительную черту художественного творчества: «Быть может, высший объект искусства — пишет он, — синхронная игра всех этих повторений, с их сущностным

⁵⁰ Ницше Ф. Указ. соч.

и ритмическим различием, взаимным смещением и маскировкой, расхождением и децентрацией; их взаимовложенность и поочередное окутывание иллюзиями, чей “эффект” всякий раз иной»⁵¹.

Пересмотрев идеи, изложенные в работе «Рождение трагедии из духа музыки», поздний Ницше подчеркивает уже не метафизическое назначение искусства, а его игровую природу. И этим он примыкает к традиции, идущей от Ф. Шиллера и И. Канта, обосновывающей игровую концепцию искусства. Искусство — это иллюзия, игра, поэт — лгун. Ницше расценивает искусство «как культ недействительного», рассматривает восприятие искусства «как добрую волю к иллюзии». Ницше — за искусство праздника: «Всем нам потребно озорное, ребячливое и блаженное искусство..., как бы смогли мы... обойтись без искусства, без того, чтобы не валять дурака?» — вопрошает он. Эту игровую функцию, присущую искусству XX века, отмечает впоследствии Г.-Г. Гадамер.

Воля к истине, к «истине любой ценой» расценивается поздним Ницше как дурной вкус, как юношеское окаянство. Он отвергает смысловую наполненность искусства, отмечая, что смысл искусства привнесен в него самим человеком. В скрытой полемике с Шопенгауэром он пишет: «Сама по себе никакая музыка не глубока и не исполнена значения... Сам интеллект вложил в звуки эту значительность»⁵². Здесь открывается простор для пересмотра понятия «интерпретации», «оценки», возникает проблема множественности интерпретаций.

Понятие «поэтическое мышление», выдвинутое поздним Хайдеггером, во многом обязано Ницше, оно предполагает, в частности, разрушение границ между философским и художественным дискурсами. Некоторые исследователи связывают музыкальную одаренность Ницше с особенностями его поэтического творчества. Так А. Швейцер пишет, что его литературные произведения — симфонии, что он читает их, но не слышит, как будто просматривает оркестровую партитуру. Он видит не слова и буквы, но развивающиеся и переплетающиеся мотивы. В его «По ту сторону добра и зла» Швейцер находит даже небольшое фугированное интермеццо, подобное тем, которые иногда встречаются в произведениях Л. ван Бетховена⁵³.

⁵¹ Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., Петрополис. 1998. С. 351.

⁵² Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. Мысль. 1990. С. 349.

⁵³ См.: Швейцер А. И. С. Бах. М., Гос. муз. изд. 1934. С. 326; см. также: Браудо Е. Ницше. Философ-музыкант. Петербург. Атений. 1922.

Полагаем, можно выделить ряд периодов в исторической эволюции искусства, различаемых Ницше. Первый — это древнейшее искусство, искусство празднеств: «Прежде все произведения искусства выставались на большой праздничной улице человечества, как памятки и памятники высоких и блаженных моментов»⁵⁴. Второй — это традиционное, классическое искусство. Здесь оценки Ницше многообразны, что может быть объяснено эволюцией его взглядов. Предпринятая им переоценка всех ценностей, сказалась в «глубокой скорби» по поводу того, «что художники всех эпох в их высшем подъеме возвысили до небесного преобразования именно те представления, которые мы теперь признали ложными»⁵⁵. В последствии эта позиция послужила формированию подхода, обоснованного Ж.-Ф. Лиотаром (метанарративы прошлого), и близкого ему Фр. Джеймисоном (негативная герменевтика). Ницше осуждает, что посредством искусства воздействуют на человека, пытаются, по его выражению, «совлечь бедных, истощенных и больных с большой страждущей улицы человечества»⁵⁶. В этих суждениях можно увидеть предугадывание возникшего в XX веке так называемого массового искусства, развитие широкой сети культуриндустрии. Он пишет о социальной зависимости художника, выполняющего социальный заказ богатых и праздных людей. Поскольку искусство это обман, вымысел художника, уводящий человека в мир иллюзий, то, по его мнению, оно не для сильных людей, и в будущем «только отсталые люди будут еще нуждаться в художественном вымысле»⁵⁷. Однако сегодня, искусство необходимо людям как временное средство, пишет Ницше, «и покуда вы хоть как-то еще стыдитесь самих себя, вы еще не принадлежите к нам!»,⁵⁸ — декларирует он, имея в виду, вероятно, высших, совершенных людей.

Распад искусства, по мнению Ницше, начался с романтиков, с периода, вызванного «разнузданной революционной лихорадкой»⁵⁹. Правда, благодаря этой «разнузданности», отмечает Ницше, мы можем наслаждаться поэзиями всех народов. Однако, если искусству в прошлом присущи мера, гармония, чувство вкуса, «строгая дисци-

⁵⁴ Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Собр. соч. в 2-х т. М., Мысль. 1990. Т.1. С. 568.

⁵⁵ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 241.

⁵⁶ Ницше Ф. Веселая наука. С. 568.

⁵⁷ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 364.

⁵⁸ Ницше Ф. Веселая наука. С. 581.

⁵⁹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 354.

плина», «оковы», то в надвигающемся процессе взаимопроникновения художественного опыта и утрате чувства стиля Ницше увидел приближающуюся гибель искусства. «Искусство, — писал он, — идет навстречу своему разложению»⁶⁰. Это движение искусства Ницше трактовал, как уже было отмечено, в качестве тенденции возврата и истолкования своего возникновения, своего созидания.

Игровая природа искусства, пожалуй, может характеризовать третий период в его развитии. Художники, согласно Ницше, занимаются выдумками, используют средства, чтобы сделать вещи прекрасными, привлекательными, достойными желания. Всему этому надо учиться у них, а в остальном — быть мудрее. Ибо эта утонченная сила обыкновенно прекращается у художников там, где заканчивается искусство и начинается жизнь; «мы же хотим быть поэтами нашей жизни, и прежде всего в самом мелком и обыденном!»⁶¹. Согласно такому подходу выдумка, поэтика, иными словами ложь, подавляемые западной традицией, должны набрать новую утверждающую силу, встать на услужение иной формы чувственности. Разрушение истинной модели, поскольку «истинного мира» не существует, а если бы он и существовал, то его бы невозможно было описать, приводит к тому, что власть лжи, вымысла, подменяют форму истины. В этой связи возникает иное понимание истины. Истина оказывается не тем, что должно быть найдено и репрезентировано, а тем, что должно быть сотворено. Поэтому искусство для Ницше больше, чем истина. Теперь истина и ложь перестают рассматриваться в качестве мучительной альтернативы, а творцом истины становится художник.

Небезынтересен ницшеанский прогноз: у человечества наступает период, «когда всякий убежден, что способен почти на все, дорос почти до всякой роли, когда каждый испытывает себя, импровизирует, снова испытывает, испытывает с удовольствием, когда прекращается всякая природа и начинается искусство...»⁶². Эти мысли Ницше развивает Бодрийяр, указывая на нереальность настоящей жизни, подчеркивая ее искусственность, вторичность, гиперреальность; видя в ней жизнь, где плодятся симулякры. Эту печальную и вместе с тем трагикомическую ситуацию в культуре предвидел немецкий философ, когда писал, что «наступают всякий раз интереснейшие и сумасброднейшие периоды

⁶⁰ Ницше Ф. Там же. С. 355.

⁶¹ Ницше Ф. Веселая наука. С. 637.

⁶² Ницше Ф. Там же. С. 678.

истории, когда «актеры», всякого рода актеры оказываются доподлинными господами»⁶³.

Важным для понимания философии современного искусства оказывается снятый Ницше дуализм души и тела. Если в классической парадигме мыслящий субъект выступал как принципиально бестелесный, то у Ницше тело не есть материальная вещь; оно есть место, в котором взаимодействуют «материальное и духовное» (душевное, сознательное). Словами Заратустры он говорит о неразделенности тела и сознания и призывает учиться через тело радости жизни (именно поэтому превозносится им так высоко искусство танца): «Больше разума в твоём теле, чем в твоей высшей мудрости. И кто знает, к чему нужна твоему телу твоя высшая мудрость?»⁶⁴. Лгать телу — это лгать природе, то есть жизни. Активная, главенствующая роль телесного означает факт непосредственного присутствия человека в мире. Эта позиция оказалась широко подхваченной последующими философами. Феноменальное тело, «живое тело» привлекает философов способностью «мыслить» на довербальном уровне, открытием нового типа мыслительной деятельности. Понятия «телесность» и «живое тело» нашли отражение в экзистенциальной феноменологии Г. Марселя, поставившего проблему человеческого существования под углом зрения телесной определенности; Э. Гуссерль обратил внимание на то, что функции тела ускользают от альтернативы «материальное–духовное», «материальное – душевное»; всеобщим способом обладания миром является феноменальное тело у М. Мерло-Понти.

Итак, Ницше, вслед за Гёте и романтиками, открывает новый тип чувственности, присущий наступившей эпохе. Этот образ нового мироощущения ярче всего может быть прояснен на примере современного искусства, которое отличается от традиционного тем, что в корне изменилось отношение к нему личности. Общий симптом современного искусства, просвечивающий за всеми его многообразными проявлениями, — перемещение его из сферы жизненно «серьезного» в игровую сферу. Полу религиозный, высоко патетический характер, который века два назад приняло эстетическое наслаждение, теперь полностью выветрился. Пожалуй, художественное творчество сегодня сравнимо со спортивной увлеченностью, тем более что поздний Ницше утверждал, что творчество это «тщеславие», «дурной вкус», что выс-

⁶³ Ницше Ф. Там же.

⁶⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра //Ницше Ф. Указ. соч. С. 24; см. также: Commenge B. *La Danse de Nietzsche*. Gallimard. Franse. 1988.

шие люди не занимаются творчеством, хотя сам опроверг эти суждения собственным образом жизни.

Другой значительной фигурой, но уже на иной национальной почве, оказавшей решающее влияние на развитие европейского искусства XX века, был Шарль Бодлер (1821–1867). Он жил в то время, когда подвергалось критике и переосмыслению искусство прошлого, когда формировались черты нового. Бодлер реформаторски относился к классическому искусству, полагая, что присущее ему необузданное пристрастие к форме порождает чудовищные и неведомые крайности. Это противодействие формализму было исходной позицией Бодлера. Особенности романтизма он видел не в выборе сюжета, не в достоверности изображения, а в манере чувствовать. И здесь в который раз напрашивается аналогия с понятием «постмодернистская чувствительность», которое подчеркивает принципиально особое отношение к миру, его «чувствование», а не разумение.

Бодлер, как и романтики, выступает против назначения искусства копировать природу. Художник должен не копировать ее, а истолковывать более простым и более выразительным языком. В этих словах как бы слышатся позднейшие высказывания А. Матисса и П. Пикассо, или художников парижской школы, а ведь Бодлер писал на полстолетия раньше.

Поэт и теоретик искусства, он затрагивает проблему завершенности художественного произведения — проблему, примерно так же трактуемую Ницше, видя различие между вещью завершенной и совершенной в следующем: чаще всего то, что завершено, не бывает совершенным. Тем самым он говорит о новом видении и интерпретации произведений искусства.

Бодлер воспринял вагнеровскую идею слияния искусств. Все его творчество (поэтическое и теоретическое) оказалось пронизанным этой идеей синтеза. Свое «синтетическое» восприятие искусства Бодлер называет теорией соответствий, согласно которой между родами искусств лежат реальные связи, позволяющие переводить впечатления от одного вида искусства на язык другого. В 1860-х годах Бодлер пишет о творчестве Р. Вагнера ряд восторженных статей, благодаря которым имя немецкого композитора становится известно С. Малларме — французскому поэту и теоретику символизма, в творчестве которого вагнеровская теория также сыграла огромную роль, в частности, в становлении его театральной концепции.

Особо стоит у Бодлера вопрос об истине, которая является фундаментом и целью познания, причем она опирается на чистый интеллект.

Однако предметом поэзии не может быть истина, но только она сама. В этом лаконичном суждении Бодлера можно увидеть трактовку проблемы искусства и познания мира, проблемы, которая позже снята у Хайдеггера, поскольку самотворение искусства есть истина. В этом же ключе, как видим, высказался и Бодлер, предвосхитив Хайдеггера с той только разницей, что Хайдеггер в последний период своего творчества подчеркивал приоритет поэтического мышления над рациональным и, следовательно, не отводил столь высокого значения интеллекту.

Бодлер отмечает побудительную силу к творчеству — это ненасытная жажда всего, что находится там, за пределами, и только приоткрывается нам жизнью. Так, говоря о живописи и рисунках Ф. Гойи, поэт замечает, что это «искусство и реалистическое и трансцендентное»⁶⁵, имея в виду особый дар художников и поэтов прозревать в вещах скрытую сущность и гармонию. В этом его высказывании уже в который раз выявляется тяга художников к трансцендентному — черта, характеризующая творчество романтиков, но более всего модернистское искусство.

Говоря о художественном творчестве, Бодлер намечает путь восхождения искусства к своим истокам — к искусству, в котором художники не отражали подробностей. Он пишет, что возвышенное должно избегать деталей и разница между искусством его времени и искусством архаической эпохи лишь в том, что последние воспроизводили фигуру в обобщенном виде, не они избегали подробностей, а подробности избегали их: прежде чем выбирать, нужно овладеть⁶⁶. Эту же тенденцию к сообщению истоков, обращение к началу, сохранило и развило современное искусство⁶⁷.

Бодлер предлагает разделить всех художников на рисовальщиков, которые, собственно, являются натуралистами с отличным чувством формы, и колористов, творчество которых порождается темпераментом, и притом почти произвольно. Метод колористов аналогичен, утверждает он, самой природе, в то время как рисунок рисовальщиков рассудочен⁶⁸.

⁶⁵ Бодлер Ш. Об искусстве. М., Искусство. 1986. С. 176.

⁶⁶ Там же. С. 96.

⁶⁷ См.: Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М., Политиздат. 1990. С. 375.

⁶⁸ Бодлер Ш. Указ. соч. С. 97.

Поэт пристально анализирует и замечает все тенденции и процессы, происходящие в современном ему искусстве. Он дружен с Э. Мане и высоко ценит его творчество. Он первый, на тридцать лет предвосхищая восторги всей Европы, оценил реформаторский гений Вагнера.

Бодлер поднимает проблему эклектики в искусстве. Эта проблема остро стоит в постмодернистской ситуации, где порой смешиваются такие близкие, но все же принципиально различные понятия, как эклектика и интертекстуальность, когда искусство тяготеет к смешению стилей, форм и пр. Бодлер дает этому явлению однозначно негативную характеристику, считая, что в этой беспристрастности эклектиков и проявляются их бессилие и отсутствие любви⁶⁹. Понятие эклектики в искусстве он трактует весьма широко, подразумевая привнесение в него не только инородных художественных элементов: «Попытка применения противоречащих друг другу выразительных средств, привнесение элементов одного рода искусства в другой, искусственное введение поэзии, философии и чувств в живопись — словом, все это нынешнее убожество есть порок, неотделимый от эклектизма»⁷⁰.

Бодлер расширяет онтологические основания искусства: искусство повернуло свой взор внутрь человека, и что оно там увидело? — «Цветы зла». И мы находим в стихах поэта эту тему зла. Отсюда уже совсем близко к теориям З. Фрейда о низменных инстинктах, корнящихся в бессознательном, и до сюрреалистических воплощений.

Поэт категорически настроен против «философствующих в творчестве» художников и посвящает этой проблеме специальное эссе «Философское искусство». В то же время он отдает дань уважения искусству, формирующемуся вблизи или в контексте философии. «Недалеко то время, — пишет он, — когда станет понятным, что литература, которая отказывается братски шагать плечом к плечу с наукой и философией, и убийственна, и самоубийственна»⁷¹. Отличительной чертой Бодлера, знаменующей поворот к новому мышлению, является его отказ от европоцентризма (хотя этот термин и осознание самой проблемы возникли позже). Как и Шлегель, Бодлер отмечает «равноценность народов» и пишет о том, что понять, к примеру, китайское «искусство можно, только при определенной настроенности»⁷².

⁶⁹ Бодлер Ш. Указ. соч. С. 110.

⁷⁰ Там же. С. 110.

⁷¹ Там же. С. 134.

⁷² Там же. С. 135.

Проблема красоты для него — историческая проблема: общей для всех красоты — абсолютной и вечной — не существует или, точнее, она является только абстракцией.

В некоторых высказываниях Бодлера можно заметить непосредственное предвидение многих постмодернистских идей. Так, к примеру, он пишет о своем отношении к системе, о том, что жизнь всегда вносила коррективы в любую из созданных им систем, поэтому он «отказался от систем», после чего его «философская совесть обрекла неизменный покой»⁷³.

Очень важным представляется отношение Бодлера к идее прогресса (приоритет в обосновании которого принадлежит Гегелю). Бодлер буквально пишет, что идея прогресса — «это изобретение нынешней ложной философии», называет ее нелепой, «расцветшей на гнилой почве нынешнего самодовольства». Эта идея снимает с людей бремя нравственного долга, избавляет души от груза ответственности, а все это, отмечает Бодлер, «симптом уже вполне зримого упадка»⁷⁴. Тем самым можно говорить и о предвидении Бодлером многих катаклизмов, произошедших с культурой XX века.

Вопрос вопросов для XX века — взаимоотношение искусства и техники. Вопрос, который тревожил впоследствии Хайдеггера, затем, по своему, Лиотара, Бодрийара и др. Во времена Бодлера речь шла еще только о фотографии, к которой он относился негативно. В фотографии он увидел угрозу ослабления французского творческого духа. «Технические уловки, вторгаясь в искусство, становятся его смертельными врагами»⁷⁵, — писал он. Бодлер понимал грядущую опасность творческой деятельности от технического прогресса, со свойственной ему поэтичностью так описывая их взаимодействие: «Поэзия и материальный прогресс подобны двум честолюбцам, инстинктивно ненавидящим друг друга, и, когда они сталкиваются на одной дороге, один из них неизбежно поработает другого»⁷⁶.

Еще одну тенденцию, свидетельствующую об упадке творческой деятельности в искусстве, отметил Бодлер: тенденцию, приведшую к профанному искусству, взамен классическому, о чем пишет в конце XX века Б. Гройс: «День ото дня искусство теряет самоуважение, оно

⁷³ Бодлер Ш. Указ. соч. С. 137.

⁷⁴ Там же. С. 139.

⁷⁵ Там же. С. 189.

⁷⁶ Там же. С. 189.

раболепствует перед реальностью, а художник все более склонен писать не то, что подсказывает ему воображение, а то, что видят его глаза»⁷⁷. Об этом также с сожалением, но уже как о состоявшемся факте свидетельствует Бодрийяр, характеризуя искусство последних десятилетий XX века: «Исчезло искусство как творчество, как вдохновение...»

Бодлер в какой-то мере продолжает линию Канта, считая, что для художника необходим и важен такой божественный дар, как воображение⁷⁸. Эту же неотъемлемую черту в развитии современного искусства видит и Лиотар. Тенденция в художественном творчестве, направляемая воображением, способствует приближению к истине, воображение царствует в ее владениях, пишет Бодлер, тогда как другая выделенная им тенденция, склонная к правдоподобию, занимает лишь небольшую часть ее владений⁷⁹, в то время как возможности воображения беспредельны. Эта способность человека сравнима им с божественной, поскольку человек, полагает он, создан по образцу и подобию Божью.

Бодлер не только определяет основные тенденции развития искусства, но и ставит философскую проблему соответствия наших знаний о мире истинной реальности. «Воображение создало мир, — пишет он, — воображение царствует в безграничных владениях истины, тогда как правдоподобие занимает лишь небольшую часть ее владений»⁸⁰. Искусство приближает нас к познанию мира, в постмодернистской интерпретации — «приоткрывает» нам истину мира.

Заслуживает уважения позиция Бодлера по поводу негативных моментов в развитии современного ему искусства. Он не пытается предотвратить явно кризисные моменты, не стремится повернуть колесо истории вспять и не лелеет надежду о новом грядущем расцвете искусства: «Ведь всякому расцвету суждено длиться — увы — лишь краткий миг»⁸¹. Поэтому идея прогресса в искусстве представляется ему чудовищно абсурдной и несерьезной. Отрицая идею прогресса, Бодлер тем не менее говорит о развитии и о перемещении творческой энергии от одного региона к другому. Так, в свое время этот расцвет наблюдался на Востоке, затем на Юге, а сегодня в центре Европы — во Франции,

⁷⁷ Гройс Б. Утопия и обмен. М., Знак. 1993. С. 190.

⁷⁸ Бодлер Ш. Указ. соч. С. 191.

⁷⁹ Там же. С. 192.

⁸⁰ Там же. С. 191, 192.

⁸¹ Там же. С. 130.

замечает он. Но всему приходит конец. Развитие человечества он уподобляет развитию отдельного человека. «Нации, — пишет он, — подобны огромным сложным организмам и подвластны тем же законам, что и отдельный человек»⁸². И здесь мы видим близость идеям Дж. Вико, и предвосхищение концепции, изложенной Шпенглером более чем через полвека, — концепции циклического развития культур.

Говоря о творческом методе, Бодлер подчеркивает значение души художника. Метод художника является следствием его темперамента, порождением его души. Тем самым можно утверждать, что Бодлер проложил дорогу к субъективизму в творчестве, нашедшему свое крайнее воплощение в концепциях модернистского периода.

§ 2. Художественная практика и теоретические манифесты

Для модернизма характерны полемическое отторжение всего предшествующего искусства, разрушение традиционных представлений о природе художественного, переоценка эстетических ориентиров. Изменения в мире искусства оказались столь кардинальными, что побудили признать их в качестве «настоящей революции в современном искусстве, начавшейся незадолго до первой мировой войны»⁸³. Модернистское искусство выдвинуло новые эстетические критерии, новые художественные принципы, новое понимание соотношения искусства и жизни, новое философское обоснование разнообразного экспериментирования. При этом модернистское искусство не может быть представлено в виде какой-либо целостности или системы, здесь нет речи о стиле, а скорее о различных творческих методах, об экспериментировании, о несостоявшихся проектах, о неожиданных творческих прозрениях и находках.

Вначале своего становления отдельные творческие искания и многочисленные художественные группировки создавали, пожалуй, впечатление некоего хаоса и распада традиционного мира искусств⁸⁴, однако постепенно этот хаос самоорганизовался, вследствие чего возникли

⁸² Бодлер Ш. Указ. соч. С. 247.

⁸³ Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., Искусство. 1991. С. 228–229.

⁸⁴ См.: Мириманов В. Б. Европейский авангард и традиционное искусство // Мировое древо. Arbor mundi. 1992. № 2. С. 93–121; его же: Трансформация картины мира и распад классической изобразительной системы // Академические тетради. 1996, № 2. С. 26–31.

отдельные направления и явления в искусстве (сюрреализм, дадаизм, абстракционизм, кубизм, театр жестокости, атональная музыка и пр.). Некоторые из перечисленных художественных направлений стали сегодня общепризнанными, пожалуй, даже классическими; другие — были переосмыслены и преобразованы, войдя в новую стадию развития культуры — постмодернистскую.

Произошедшие изменения в искусстве были порождены целым комплексом причин, одна из которых — логика собственно художественного развития. Этот факт отмечен Х. Ортегой-и-Гассетом: «Когда искусство переживает многовековую эволюцию без серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути, плоды его как бы громоздятся друг на друга и массивная традиция подавляет сегодняшнее вдохновение»⁸⁵. Из этой ситуации два выхода, считает философ: или традиция подавит живую творческую потенцию (как это было в Египте, Византии и вообще на Востоке), либо наступит длительный период, в течение которого новое искусство мало-помалу излечится от губительного воздействия старого. Полагаем, традиционное и модернистское искусство — это те два полюса, которые как раз пытается преодолеть сегодня постмодернистское искусство, своеобразно использующее и классическую традицию, и новаторство модернизма.

Существеннейшей чертой многообразных направлений в модернистский период культуры стал отказ от миметизма, от удвоения мира. Пожалуй, последним направлением, в какой-то мере все еще отражающим изобразительную стихию живописи, но изображающим уже не мир, не природу, а лишь представление о них, причем представление, уловленное в одно-единственное мгновение, был импрессионизм⁸⁶. В свое время Шпенглер назвал импрессионизм «умирающим искусством», видя в нем возрастающую рациональность, поскольку «пространство импрессионизма познано, а не пережито, увидено, а не узрено»⁸⁷. «Последний Фауст» уходящей культуры, по определению Н.КА. Бердяева, почувствовал, что возникает «новый художник — рабочий, а не творец». Поэтому формируется опасное искусство, педантичное, холодное, болезненное, рассчитанное на переуточенные не-

⁸⁵ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991. С. 252.

⁸⁶ См.: Вейдле В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., Политиздат. 1991. С. 269.

⁸⁷ Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. М., Мысль. 1993. С. 468.

рвы, научное до крайности. Задачи нового искусства стали понятны людям, принадлежащим уже следующей эпохе.

Аналитическое разложение природы продолжается в кубизме, но здесь анализируется уже не мир, а проводятся эксперименты в самом искусстве: разложение изображения предмета на отдельные составляющие. Возникла огромная литература вокруг этого художественного направления. Наиболее известна книга Д. Канвайлера «Путь к кубизму» (1920)⁸⁸, в которой автор разделяет неокантианское положение об априорности пространства и времени, а основные стереометрические фигуры (куб, цилиндр, круг, прямоугольник) предлагает рассматривать в качестве первичного словаря зрительного восприятия. Канвайлер считает, что, не будь априорного знания этих форм, человек не был бы наделен способностью видения. Отсюда им логически выводятся специфический язык и основные принципы кубизма. Однако вся эта аналитическая литература возникла постфактум, когда классика кубизма была уже создана. Более того, известно, что П. Пикассо всячески отрицал воздействие на его метод каких-либо теорий.

Кубисты впервые в истории живописи полностью порвали с логикой и закономерностями реального мира, осуществляя деформацию реальности. Они объявили художника творцом новой, «иной» действительности. При этом они подчеркивали, что их искусство, в отличие от предшествующего, является не подражательным, а концептуальным. Для многих теоретиков искусства очевидна духовная связь кубистов с учением Шопенгауэра, поскольку они усматривают задачу художников этого направления в выражении «идей».

То, что кубизм предельно аналитичен, дало повод уподоблять его структурализму, предполагая возможное влияние на конституирование последнего. Это мнение не разделяет К. Леви-Строс, разъясняя, что на формирование его идей скорее повлияло созерцание природных явлений, нежели полотна кубизма. Художники этого направления пытались найти истинный образ мира за его пределами. И если в юности, пишет Леви-Строс, на него эти полотна оказывали сильное воздействие, ибо он придавал им метафизический смысл, то теперь, признается он, «я испытываю по отношению к кубизму и к современной живописи нечто вроде злопамятства: у меня такое чувство — возможно, вина здесь больше моя, чем ее, — что она не сдержала своих

⁸⁸ См.: Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. М., Изобраз. иску. 1979.

обещаний»⁸⁹ и потому опустилось впоследствии до уровня аксессуара окружающей обстановки. Кубизм — порождение своего времени. Однако «будущее искусства — если оно его вообще имеет, — замечает Леви-Строс, — скорее в восстановлении контакта с природой в первозданном виде (что в строгом смысле слова невозможно)»⁹⁰. Здесь Леви-Строс как бы формулирует задачу постмодернистского искусства, направленного на исправление крайностей модернизма.

Побудительным мотивом творческих исканий художников явилось новое видение мира, формирование иных эпистемологических установок, одной из которых было стремление увидеть мир вне человеческих измерений, выйти за их пределы. Так, в живописи П. Сезанн пытается воплотить планетарно-геологические силы, явно несоизмеримые с человеком и превосходящие антропные способы освоения. Он стремится устранить «человеческую близость», но утверждается совсем иная близость — близость к силам «живой» материи. Сезанн намерен показать природу такой, какой она была до того, как стала предметом эстетического созерцания, т. е. пытается извлечь ландшафтный образ от человеческого присутствия. Он так пояснял задачи, решаемые им в творчестве: «Только глупцы говорят: «Художник всегда ниже природы». Нет, он ей параллелен. Если только он сознательно не вмешивается, поймите меня. Его воля должна молчать. Он должен заставить замолчать все свои предрассудки, все забыть, молчать, быть только эхом. Тогда весь пейзаж зафиксирован на его чувствительной пластинке. А передать его на холсте, выявить его поможет ремесло...»⁹¹ Природа без человека, без его организующего, упорядоченного видения, природа дочеловеческая, безразличная и отчужденная — повергает в ужас⁹².

Итак, многие художники в модернистский период лелеяли утопическую надежду на проникновение посредством искусства к подлинной сущности бытия, иные представляли сущность мира в качестве «черного квадрата»⁹³, подчеркивали отчужденность человека и мира, для других мир предстоял как хаос.

⁸⁹ Леви-Строс К. По поводу посмертной выставки одного художника // Эстетический логос. М., ИФАН. 1990. С. 116.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М., Искусство. 1972. С. 276.

⁹² См.: Подорога В. А. Выражение и смысл. М., Ad Marginem. 1995. С. 291–293.

⁹³ О влиянии кубизма на творчество К. Малевича см.: Бабин А. Пикассо и Брак глазами Малевича // Вопросы искусствознания. XI (2/97). С. 198–218.

Видение окружающего мира в виде хаоса стало, пожалуй, одной из элитарных основ модернизма, поскольку воплощалось в трудно доступных для понимания формах. Представление мира как хаоса вылилось в актуализацию абсурдизма в искусстве. И хотя истоки этого феномена в искусстве английский театровед М. Эсселин (автор книги «Театр абсурда») находит в культурах античности, средневековья, в драматургии В. Шекспира, Г. Бюхнера, Х. Д. Граббе и других художников, наибольшее развитие абсурдизм приобрел у авангардистов и экспериментаторов XX века. По мнению итальянского искусствоведа Р. Поджоли, автора книги «Теория авангардистского искусства», на формирование концепта абсурда оказало влияние романтическое понимание искусства как игры — в частности, введенное в обиход Ф. Шиллером понятие «*Spieltrieb*». Инфантилизм авангардистского искусства — примитивные психологические установки художественной деятельности, например, футурологический лозунг: «Дайте мне позабавиться» традиционно оценивается как следствие романтизма. В то же время он выражает антагонистическую социальную позицию радикально настроенного художника. Декларирование творчества как клоунады, шутовства связывают с социальным и психологическим отчуждением художника, которое обосновывается ницшеанским индивидуализмом. Выбор роли комического актера — не только реакция на враждебное, безразличное общество, но и следствие мифа о художнике как *Agnus Dei*, священной жертве, приносимой обществом-племенем.

Не менее важными слагаемыми абсурда представляются характерные ирония и смех, навеянные книгой А. Бергсона «Смех», в которой комическое определяется как умерщвленный механизированный повтор живого жеста, автоматизированное действие⁹⁴. Объектом авангардистского смеха в его абсурдистском варианте становится механически бессмысленное существование во всех его проявлениях. Особая ирония направлена на культ машины, противопоставляя свободу и раскрепощенность художественной жизни автоматизированному, скованному механизму.

Как правило, описываемый в авангардистских традициях абсурдизм (особенно в театроведческих текстах) имеет «условного» родоначаль-

⁹⁴ Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. М., Искусство. 1995. С. 9–104.

ника. В литературе, посвященной исследуемому вопросу, А.К.Жарри фигурирует не только как предвестник сценических экспериментов, но и как основатель патафизики (патафизика — наука об исключениях, представляет собой научно-художественный эксперимент), вдохновитель литературных поисков и подлинный художник жизни. А. Жарри — одна из центральных фигур европейского модернизма и зарождающегося в нем абсурда. На его примере мы можем проследить практически все основные тенденции абсурдистского искусства первой половины нашего столетия. Уже упоминавшийся инфантилизм воплотился в творчестве Жарри непосредственным образом. Жарри воспользовался школьным фольклором, в буквальном смысле став его персонажем — папашей Убю. Инфантилизм был одной из его основных художественных стратегий, что было оценено дадаистами, творчество которых во многом основано на аналогичной ребячливости. Мировоззрение Жарри формировалось под влиянием ницшеанских идей — с текстами немецкого мыслителя он познакомился задолго до их французских переводов⁹⁵.

Одним из принципиальных моментов абсурдистской эстетики можно считать языковые эксперименты, присутствующие в любой разновидности авангардистского искусства. По мнению американской исследовательницы С. Стюарт, детская абсурдистская литература оказала существенное влияние на культуру модерна: в частности, произведения Дж. Джойса содержат немало заимствований из текстов Э. Лира и Л. Кэррола. Поиски новых средств выражения характеризуют отношение абсурдизма к предшествующей традиции, которое крупный исследователь проблем интертекстуальности Х. Блум, имея в виду случай Жарри, определил как своеобразное «уклонение от культурной преемственности». Языковые эксперименты нашли обоснование в многочисленных разновидностях «философии языка», направленной на решение основных философских проблем посредством исследования смысла и значения языковых выражений.

В отмеченном ракурсе можно интерпретировать абсурдистский театр середины XX века, ярчайшим представителем которого является С. Беккет и которого в новейшей американской литературе склонны называть «последним модернистом». Персонажи Беккета — болтуны. Они существуют лишь постольку, поскольку они говорят. Их ре-

⁹⁵ См.: Савицкий С. Альфред Жарри в «Театре Альфреда Жарри» // Антонен Арто и современная культура. Материалы межвузовской конференции. СПб., 1996. С. 69–73.

чам, однако, сопутствуют жалобы по поводу невозможности сказать нечто: слова удаляют нас от вещей, они соотносятся с другими словами вместо того, чтобы приближать нас к реальности. Поэтому не индивид говорит, а говорит другой. Персонажи Беккета рассказывают истории, которые весьма мало связаны с реальностью, которые ничего или почти ничего не говорят, или же повторяют бессмыслицы. Но повторение бессмысленного в конце концов порождает Смысл. Вопреки сложившейся традиции называть абсурдистское искусство искусством бессмыслицы выступал в свое время другой представитель театра абсурда — Э. Ионеско. Он неоднократно заявлял, что его пьесы не следует называть абсурдными, что такое название вызвано, по его мнению, модой, что они скорее парадоксальны. Драматург писал об особом понимании роли языка в своих произведениях, о своем убеждении в том, что из словесной невинности однажды пробьется Смысл и человек обретет, наконец, утраченную цельность. Художник, разъяснял он, движется против течения, вспять, обратно пройденному языком пути раздробления, «отвердевания смыслов», к блеску первого образа, где слова уже не выражают ничего, кроме света, где из тишины возрождается Слово⁹⁶.

Творческие поиски театра абсурда, а также эксперименты Жарри, продолженные участниками Патафизического коллежа, можно расценить в русле актуальной проблемы формирования новой рациональности, которую ставило перед собой не одно авангардистское направление. Непосредственными продолжателями этих опытов можно считать творчество сюрреалистов.

Высокую оценку деятельности сюрреалистов дал Октавио Пас (1914–1998), пояснив, что сюрреализм пытался разрешить старое противостояние между Я и миром, внутренним и внешним, что сюрреалисты не только видоизменили чувствительность эпохи, но способствовали появлению новой поэзии и новой живописи. Однако дело было в том, чтобы не только создать новое искусство, но и нового человека. «Это движение, — по определению мексиканского поэта и философа, — пыталось вжиться в историю и преобразить мир оружием воображения и поэзии»⁹⁷. Сюрреализм провозгласил себя как разрушительную деятельность, которая хочет стереть с лица земли достижения рационалистической христианской цивилизации. К Сюр-

⁹⁶ См.: Гарднер Ю. Ж. Искусство и обновление мира по Э. Ионеско // Судьба искусства и культуры. Реф. сб. Вып. 3. М., ИНИОН. 1983.

⁹⁷ Пас О. Сюрреализм // Литературное обозрение. 1998. № 5/6. С. 68-73.

реализм не исходил из теории реальности и не является доктриной реальности. В мировоззрении сюрреализма, отмечает О. Пас, усматривается наличие явно буддийской философии. Это проявляется в том, что сюрреализм отказывается видеть мир как собрание хороших и плохих вещей, как конгломерат полезных и вредных вещей. Ему чужды идеи морали и утилитарности. Сюрреалистический объект рождается как плод желания, образы сна подсказывают некоторые архетипы для подрыва действительности. Но не только образы сна, но и другие подобные состояния (от сумасшествия до дрёмы) способствуют переадаптации видения, разрыву с реальностью.

Другая черта, сближающая сюрреализм с восточной философией, систематическое разрушение Я, или объективация субъекта, осуществляемая посредством различных практик. Самой заметной и действенной является автоматическое письмо, то есть диктуемое неуправляемым сознанием, освободившимся от запретов морали, рассудка и художественного вкуса. Скорее всего это не метод, считает О. Пас, а цель, поскольку достигнуть этого практически невозможно. Однако О. Пас настойчиво сравнивает сюрреалистские искания с восточными практиками, и отмечает, что «по прошествии двух тысяч лет западная поэзия открывает то, что составляет главное в учении буддизма: Я — это иллюзия, собрание чувств, раздумий и желаний»⁹⁸.

С самого начала концепция сюрреализма не делает различия между поэтическим знанием действительности и ее преображением: познание — акт, преобразующий познаваемое. Поэтическая деятельность становится магическим деянием. На эту переориентацию в художественном творчестве обратил внимание Х. Ортега-и-Гассет, разделив художников на тех, «кто изображает вещный мир, и тех, кто, отталкиваясь от вещиности, творит картину»⁹⁹. Как свидетельствует модернистская практика, связь живописи с миром — внешним и внутренним — с каждым годом становилась все слабее.

На материале изобразительного искусства экспериментальные поиски, осуществляемые в модернистский период, оказываются наиболее наглядными. Сложнее было осуществить их в других видах искусства, в частности в театре. На такое отважился Антонен Арто. Он принадлежит к тому поколению художников, которое его совре-

⁹⁸ Пас О. Указ. соч. С. 70.

⁹⁹ Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 61.

менник французский писатель, философ, искусствовед Жорж Батай назвал «бурным»: «Оно вошло в литературу под шквал сюрреалистических бурь. Через несколько лет после того, как закончилась первая мировая война, возникло некое переполняющее всех чувство. Литература задышалась в своих границах. Она казалась беременной революцией»¹⁰⁰. Это переполняющее чувство, по мнению Батая, и побудило многих художников того времени к поиску новых путей в творчестве, к переосмыслению задач искусства, к ломке традиционных границ между искусством и жизнью. Одним из них был Арто.

Творческая деятельность Арто разнообразна: он и поэт, и драматург, и актер, и режиссер, и теоретик искусства. Во всех ее проявлениях он стремился реализовать некую метафизику творчества, заключающуюся в новом понимании смысла художественного творчества и в своеобразной трактовке назначения искусства. Взамен старой метафизики, обосновывающей миметическую природу художественного творчества, Арто хотел создать «реальную метафизику», а наряду с этим и «некую метафизику речи, жестов и выражений», использующихся по-новому в задуманном им театре — театре жестокости. Он создавал проект иного искусства — искусства, выполняющего не художественные и эстетические задачи, но задачи метафизические, способствующего преобразованию реального мира. Идеи этой метафизики, пояснял он, «касаются понятий Творения, Становления, Хаоса и относятся к космическому порядку»¹⁰¹.

Арто отвергает миметическую теорию искусства и, хотя использует понятие двойника, однако, и это принципиально важно, трактует его иначе. Эта новая постановка проблемы миметизма искусства задана им уже самим названием сборника: «Театр и его двойник». Арто признается, что долго подыскивал устраивающее его название для подготовленной к изданию книги, а найдя его, комментирует: «В названии этой книги как в зеркале отразились все те двойники театра, которые, хотелось бы верить, я открыл за многие годы: метафизика, чума, жестокость... Да и само слово «двойник» содержит отсылку к магии: все упомянутые формы театра — не более чем его проявления, еще ждущие своей трансформации»¹⁰². Арто, как видно, подразумевает некий комплекс двойников. Вместе с тем он поясняет, что «театр также

¹⁰⁰ Батай Ж. Литература и Зло. М., изд-во МГУ, Мартис. 1994. С. 15.

¹⁰¹ Арто А. Театр и его двойник. М., Мартис. 1993. С. 69.

¹⁰² Цит. по: Хэйман Р. Мексика // Комментарии. 1996. № 8. С. 51–52.

должен рассматриваться как двойник, но не двойник той повседневной и плоской реальности, к которой его мало-помалу сводят, чтобы он становился всего лишь ее неподвижной копией, столь же бессодержательной, сколь и лишенной остроты, а как двойник иной реальности — опасной и типической...»¹⁰³. Какая реальность имеется в виду?

Арто убежден, что искусство должно отражать не внешнюю реальность, а внутреннюю реальность человека, причем человека в его целостности. Внутренний мир человека Арто хочет «объективировать» средствами театра, придать «характер факта» мыслям и образам, сделать их зримыми для окружающих, и тогда каждое произведение искусства приобретет самодостаточность, станет событием, а не отражением события. В одном из своих манифестов, названном «Манифест неродившегося театра», Арто отмечает: «Если мы создаем театр, то это не значит, что мы делаем это просто для того, чтобы играть пьесы, но для того, чтобы все непонятное, затуманенное, скрытое в духовой сфере человека проявилось бы так или иначе материально, реально»¹⁰⁴.

Арто не привлекает мир индивидуальности, его влекут первоосновы, о которых лишь отчасти может свидетельствовать внутренняя реальность человека. Поэтому он дает высокую оценку постановкам Балийского театра, которые вызывают «ощущение нечеловеческого, божественного, ощущение чудесного откровения». Однако, что касается актеров этого театра, то он пишет о их «систематическом обезличивании», о том, что его охватывает ужас при мысли об этих «механических существах», которые подчиняются обрядам, как бы навязанным им извне неким высшим сознанием. И вместе с тем Арто невероятно очарован этим театром, поскольку его постановки «полностью искореняют в сознании зрителя всякую идею подражания, жалкой имитации реальности», но пробуждают представление об иной, какой-то «невероятной и сокрытой реальности, давно уже решительно отвергнутой нами, людьми Запада»¹⁰⁵.

Итак, в текстах Арто наряду с понятием «внешняя реальность» (применимым к феноменальному, чувственно воспринимаемому миру) фигурирует понятие сокрытой реальности, о которой некоторым образом может свидетельствовать внутренняя реальность души

¹⁰³ Арто А. Указ. соч. С. 50.

¹⁰⁴ Цит по: Максимов В. И. Антонен Арто и театральный символизм // Эстетические идеи в истории зарубежного театра. Л., изд-во ЛГИТМиК. 1991. С. 102.

¹⁰⁵ Арто А. Указ. соч. С. 64.

(приоткрыть которую призвана метафизика Арто), и, наконец, понятие виртуальной реальности театра, которую театр стремится создать на сцене. Об этой искомой театральной реальности так высказывается Арто: «Мы хотели бы создать из театра реальность, — пишет он, — в которую действительно можно было бы поверить»¹⁰⁶; «Грубому визуальному воплощению того, что есть, театр, благодаря своей поэзии, противопоставляет образы того, чего нет»¹⁰⁷. Арто убежден в том, что целью театра не является разрешение общественных или психологических конфликтов, что ему не следует служить полем битвы для моральных страстей. В его проекте театр не репрезентирует реальность, не представляет ее, а сам является ею¹⁰⁸. Арто хочет вернуть театру его изначальное предназначение, которое он видит в религиозном и метафизическом аспекте.

Стремясь подчеркнуть принципиальную новизну создаваемой им реальности, Арто вводит понятия «чистого творчества», «чистого театра» — имея в виду такой театр, где все значимо и обладает существованием лишь сообразно мере своего воплощения на сцене. В этой связи понятия «священный» театр, «магический» театр перестают трактоваться как метафоры, а приобретают смысловую глубину. Взывая к магическому искусству, Арто подразумевает то время, когда художник был магом и жрецом, а слово его — словом самого бога; когда искусство, религия и общество составляли нерасторжимое единство. Такой театр, по убеждению Арто, выводит дух к чему-то большему, сообщает нам «смысл творчества», «к которому мы прикасаемся лишь поверхностно, но осуществление которого, однако же, вполне возможно»¹⁰⁹.

Отметим особую трактовку участия зрителя в проекте Арто: посредством «магической операции» театр должен способствовать проявлению глубинных сил, заложенных внутри каждого зрителя. Именно в этом Арто видел цель творчества — в создании посредством театра такой реальности, такого события, которые бы вызвали в душе зрителя новое ощущение духа. Как раз это и является глубинной сущностью проекта Арто, его метафизическим решением.

В проекте Арто кардинально разрушаются все стереотипные представления о природе художественного творчества. Режиссер, во-

¹⁰⁶ Арто А. Указ. соч. С. 93.

¹⁰⁷ Там же. С. 76.

¹⁰⁸ См.: Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // РЖ. Сер. философия. 1991. № 5, 6, 7.

¹⁰⁹ Арто А. Указ. соч. С. 98.

площадь свои внутренние ощущения, прислушиваясь к себе, черпая смыслы из себя, обязан вынудить «мышление выбирать те глубинные отношения, которые и можно назвать метафизикой в действии»¹¹⁰. Таким образом, театр становится двойником не действительного мира, а двойником внутреннего мира художника. Поэтому художественное творчество в эстетике Арто отмечено особым предметом рефлексии: с возможности помыслить природу художественное творчество переориентировано на возможность человека помыслить себя самого. Такая направленность рефлексии предполагает выявление всего того, что не исчерпывается сознанием, а лежит вне его, «весь тот теневой мир, который так или иначе называется бессознательным»¹¹¹.

Эта переориентация художественного творчества стала возникать в европейском искусстве, по мнению Мишеля Фуко, начиная с последней трети XIX века. Он отметил некую метаморфозу, произошедшую, в частности, с литературой: «...от удовольствия рассказывать и слушать, центрированном на героическом или чудесном повествовании об “испытаниях” храбрости или святости, перешли к литературе, упорядоченной в соответствии с бесконечной задачей заставить подняться из глубины самого себя, поверх слов некую истину, которую сама форма признания заставляет мерцать как нечто недоступное»¹¹². Эта новизна в понимании задач художественного творчества ярко подтверждается взглядами Арто, в частности, его суждениями о природе актерской деятельности. Он предлагает «взглянуть на человеческое существо как на Двойника, как на сущность Ка египетских мумий, как на вечного призрака, в котором светятся силы аффективной природы»¹¹³. При таком подходе тело актера оказывается выполняющим мимическую функцию по отношению к внутреннему состоянию духа. Арто использует для характеристики такого состояния актера выражение «мимика духовных жестов». Он убежден, что искусство — это не подражание жизни, но жизнь — это подражание некоему трансцендентному принципу, с которым искусство нас связывает. Поэтому «театр призван объективно выражать тайные истины, посредством

¹¹⁰ Арто А. Указ. соч. С. 46.

¹¹¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., Прогресс, 1977. С. 419.

¹¹² Фуко М. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., Касталь. 1996. С. 158.

¹¹³ Арто А. Указ. соч. С. 142–143. (Ка — в египетской мифологии двойник, «второе Я», рождающееся вместе с человеком, духовно и физически функционирующее неразрывно с ним).

активных жестов извлекать на свет Божий ту часть истины, которая обычно сокрыта под формами в их соприкосновении со Становлением»¹¹⁴. Поэтому столь неприязненно и критически оценивает Арто технику дубляжа, складывающуюся в практике кинематографа, которая расценивается им как некая гибридизированная процедура, не признаваемая хорошим вкусом, не удовлетворяющая ни глаз, ни слух. С внедрением практики дубляжа началась, по мнению Арто, комедия актеров всех мастей, комедия страдания, бессилия и нелепостей. Почему? Потому, поясняет Арто, что, к примеру, «для женщины, привыкшей играть всем своим телом, для актрисы, думающей и чувствующей всей своей внешностью в той же мере, что и головой и голосом, для актрисы, вкладывающей всё во внешность, привлекательность и знаменитый “sex-appeal”, подобная жертва очень тяжела»¹¹⁵. Более того, у Арто вызывает ужас тот факт, что столь развитая американская цивилизация считает полезным для себя отрицать (заключает он после разговора с одним из директоров американских фирм): речь идет о душе. Понятно, что без учета этой категории Арто не мыслит возможности художественного творчества вообще и сценического — в частности. Именно на этом понятии базируется метафизика творчества Арто — реализация духовного мира художника в материале, осуществление некоей алхимии сознания, превращение состояния духа в жест.

Перед Арто встает проблема: как передать метафизику души, как перевести ее в зримую реальность. Обычный вербальный язык для этого не подходит, ибо слова чужие, они придуманы не нами, они приходят к нам извне. Нужен другой язык. Поэтому Арто и приходит к необходимости разработки конкретной метафизики речи, жестов и выражений. Для него характерно недоверие к звучащему слову, связанное с тем, что слово существовало до высказывания, его происхождение неясно, оно как бы подсказывается, говорится другим, в нем говорящий теряет свою идентичность. Такое слово всегда «неподлинное» повторение, оно никогда не возникает из самого тела говорящего: «Заниматься метафизикой словесного языка — значит принудить язык выражать то, что он обыкновенно не выражает, ... это значит рассматривать его как форму заклинания»¹¹⁶. Отсюда стремление Арто укоренить

¹¹⁴ Арто А. Там же. С. 75.

¹¹⁵ Арто А. Страдания «dubbing'a» // Ямпольский М. Демон и лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис). М., Новое литературное обозрение, 1996. С. 311.

¹¹⁶ Арто А. Там же. С. 48.

слово в теле, поэтому язык у него, «отвергнутый в облике дискурса и воссозданный во всей пластической силе его мощного воздействия, отброшен к крику, к телесному мучению, к материальности мысли, к плоти»¹¹⁷. Ему необходимо введение «слов-дыханий, слов-спазмов, где все буквенные, слоговые и фонетические значимости замещаются значимостями исключительно тоническими, которые нельзя записать»¹¹⁸. Речь идет о превращении слова в действие. Такой язык как метод действования задается согласными звуками, горловыми и предыхательными перегрузками. Язык Арто представлялся Ж. Делезу «высеченным в глубине тел»¹¹⁹.

Отказ от приоритета логоцентризма актуализировал проблему поиска нового языка. Арто мечтает об особом пространственном языке, который театр должен организовать, «создав из персонажей и вещей настоящие иероглифы». «Благодаря своему чисто восточному способу выражения», этот театральный язык, оставив обычное западное употребление речи, «превращает слова в заклинания, ... разрывает интеллектуальную привязанность языка к сюжетной канве, давая образец новой и более глубокой интеллектуальности, которая скрывается за жестами и знаками, возвысившимися до уровня и достоинства экзорцистских обрядов»¹²⁰. Ж.-Ф. Лиотар критически оценивает поставленную Арто задачу создания нового сценического языка, поскольку считает, что «заставить замолчать тело в писательском театре, дорогое сердцу европейской буржуазии XIX века, — это нигилизм. Однако заставить это тело говорить лексикой, синтаксисом мимики, песнопения, танцев, как это происходит, скажем, в театре Но, — это также способ его уничтожения»¹²¹.

Потребность в метафизике речи вызвана существованием того непознанного, которое беспрерывно осознает Арто и которое побуждает его к самопознанию. Арто намерен прорваться к сокровищу, первичной реальности, которая может быть постигнута путем полного проникновения души в собственное «Я». Арто углубляется в себя в поисках Смысла. Высокую оценку поисков Арто дает Делез: «Он исследовал инфра-смысл, все еще не известный сегодня»¹²². Какова же реаль-

¹¹⁷ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., Прогресс, 1977. С. 484.

¹¹⁸ Делёз Ж. Логика смысла. М., Издательский Центр «Академия». 1995. С. 114.

¹¹⁹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 109.

¹²⁰ Арто А. Указ. соч. С. 68–69.

¹²¹ Цит. по: Как всегда об авангарде. М.: изд-во ГИТИС. 1992. С. 236.

¹²² Делёз Ж. Указ. соч. С. 120.

ность внутри человека? Основу человека, полагает Х. Ортега-и-Гассет, следует искать в трансцендентной реальности, которая живет в нем, срывает с жизни все и всякие иллюзии. О «непреодолимой трансцендентности человека», о его «непобедимой трансцендентности» пишет М. Фуко.

Как же художник свидетельствует об этой реальности? Арто полагает, что художник вглядывается в себя, углубляется в себя, и тем самым приближается к сущностным характеристикам бытия, к первоначалу. Поэтому материал, с которым он работает, «исходит не от него, но от богов»; темы, которым он дает трепетное биение жизни, приходят к нему от «первозданных сочетаний самой Природы»¹²³. Полагаем, нельзя не заметить, что Арто примыкает к проблеме, обозначенной позже как «смерть автора», нашедшей свое многостороннее обоснование в работах Р. Барта, Ф. Кафки, М. Фуко, М. Бланшо, У. Эко.

Опыт саморефлексии волнует не только Арто, но становится предметом осмысления Ж. Батай, у которого он назван «внутренним опытом» и исследованию которого посвящено у него одноименное сочинение¹²⁴. В свое время Батай получил письмо от Арто: «Он писал мне, что “Внутренний опыт”, который он прочел, указывал ему на мое возвращение к Богу. Он должен был меня предупредить»¹²⁵. Очевидно, Арто вполне осознавал опасность такого рода поисков.

Эта же проблема внутренней рефлексии обозначена М. Бланшо как «опыт-предел», понимаемый им как «ответ, который получает человек, когда решил радикально поставить себя под вопрос»¹²⁶. Это решение, компрометирующее всякое бытие, выражает невозможность человека остановиться — ни на миге, ни на одном утешении или какой бы то ни было истине, ни на интересах или результатах действия, ни на достоверностях знания или веры. К такого рода опыту (который никогда не может быть завершен) шли Ф. Ницше, Ж. Батай, А.К.Арто. Об опыте-пределе, с присущим ему талантом и блеском, так пишет М. Бланшо: «Опыт — это не пережитое событие, тем более это не наше состояние: это всего-навсего опыт-предел, когда, может быть, пределы рушатся, когда опыт настигает нас на пределе... Это опыт не-опыта»¹²⁷.

¹²³ Арто А. Указ. соч. С. 63.

¹²⁴ Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., МИФРИЛ. 1998.

¹²⁵ Цит. по: Батай Ж. Из «Внутреннего опыта» // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., МИФРИЛ, 1994. С. 340.

¹²⁶ Бланшо М. Опыт-предел // Там же. С. 67.

¹²⁷ Бланшо М. Указ. соч. С. 75.

К такого рода опыту, пожалуй, стремился Арто, когда, разуверившись в возможностях театрального творчества, едет в Мексику, где надеется открыть свое сознание воздействию древних сил, исцеляющих душу. Его влечет интенция возврата к первоначалам, он жаждет причастия к абсолюту. Неважно, как мы называем абсолютом: Бог или трансцендентность. Поиски Арто привлекают внимание Бланшо в тот период его жизни, когда тот уже не справляется со своими мыслями, но, несмотря на это, не прекращает борьбу с угасающей способностью мыслить. Эту крайнюю ситуацию в жизни Арто — ситуацию затрудненности мышления, когда жизнь уходит, когда мысль не может быть выражена из-за бессилия автора, осознающего это бессилие, — комментирует Бланшо¹²⁸. Поэзия, создаваемая в этот период творчества, обещает, по его мнению, спасти Арто саму эту утрату мысли, в некотором смысле спасти его мысль. Стремление к творчеству и невозможность творчества, тайная связь «страдания» и «творчества» — вот те проблемы, которые здесь возникают. При этом обнаруживается известная антиномия между кажущейся глубинной легкостью и внешней затрудненностью выражения мысли.

Арто в конце своей жизни говорил, что он отдал себя целиком творчеству. Мироощущение Арто — это, по выражению В. Биbihина, «острое чувство кошмарного ускользания самого себя»¹²⁹. М. З. Мамардашвили, называя Арто «мучеником мысли», пояснял, что «то, что мы мыслим, не само собой разумеется», более того, «есть вообще что-то неизобразимое». Арто же стремился к выражению, воплощению, исполнению мысли. Это путь поиска искренности в творчестве, это путь к существованию, ибо «мыслить то, что есть, а не изображено, и означает существовать», полагает Мамардашвили¹³⁰. Арто же мучает все время мысль о том, что он «остается на полдороге», он все время осознает, «как трудно от досуществования перейти к существованию»¹³¹. Но к этому он и стремится всю жизнь, осознавая разницу между миром досуществования и полноценным миром существования. Заметим, что Мамардашвили, как и Арто, полагает, что искусство, философия, мысль

¹²⁸ См.: Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995. № 5. С. 30–37.

¹²⁹ Биbihин В. В. Создание «новой реальности» в театре Антонена Арто // Социокультурные утопии XX века. Реф. сб. Вып. 1. М., ИНИОН. 1979. С. 230–243.

¹³⁰ Мамардашвили М. Метафизика Антонена Арто // Литературная Грузия. 1991. № 1. С. 189.

¹³¹ Там же. С. 191.

могут обладать некой техникой, стать такими аппаратами, которые бы смогли реализовать этот порыв к существованию.

Неудачи Арто, так же как и гениальные идеи, превратили его, по выражению П. Пави, в «архетип наставника» в театральной сфере. По наблюдению Ж.-П. Сартра, множество молодых актеров считали в свое время Арто «пророком современного театра»¹³². Пожалуй, был близок исканиям Арто польский актер и художник С. Виткевич, в творчестве которого прослеживаются сходные метафизические искания и кардинальное неприятие традиционного театра. В его высказываниях сквозила та же тоска по другому театру: «Сегодня появляется много пьес всевозможных жанров, — писал он, — но ни одна из них не вызывает в человеке настоящего метафизического чувства, то есть ощущения тайны бытия как единства в многообразии, того ощущения, которое с помощью простых элементов создают живопись и музыка»¹³³. Называл Арто своим учителем Е. Гротовский. Полагаем, близок был воззрениям Арто о назначении искусства мексиканский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе (1990) О. Пас, которого Ю. Хабермас назвал «последним модернистом». Пас подчеркивал кардинальное различие между искусством прошлого и современным ему искусством, и говорил о «гибели искусства, построенного на эстетическом созерцании, и возврате к другому, забытому Западом — возрожденному искусству совместного действия и коллективного представления, дополняемому (и отрицаемому) одиноким погружением в себя»¹³⁴, — искусству, которое поэт назвал «искусством духа».

Как видно, идеи Арто не были ограничены театральной сферой, и даже искусством в целом, потому нашли они свое дальнейшее развитие в философских опусах Ж. Батая, Р. Барта, М. Бланшо, М. Фуко. Они привлекали Ж. Лакана, Ж. Делеза, Ж. Деррида, М. З. Мамардашвили, В. С. Бибикина. Полагаем, к ним обратились прежде всего те исследователи, кого интересовала проблема отношения человеческого бытия к бытию вообще.

Возникшая в модернистский период тенденция к восстановлению прерванного единства человека и природы способствовала формированию

¹³² Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., ГИТИС, 1992. С. 97.

¹³³ Цит. по: Проскурникова Т. Б. Антонен Арто — теоретик театра жестокости // Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции. М., 1982. С. 201; См.: Witkiewicz S. I. Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne. Warszawa, 1976; Якубова Н. Виткаций. Бой с тенью // Московский наблюдатель. 1996, № 3–4.

¹³⁴ Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М., Русск. феноменолог. об-в, 1996. С. 122.

новой художественной парадигмы, в которой в некоторой степени снимался вопрос об эстетической ценности искусства. Живопись В. Ван Гога, П. Сезанна, П. Гогена, Э. Мунка, М. Врубеля, литература позднего Ф. М. Достоевского, идеи и сочинения А. Стриндберга, театр А. Арто, С. Виткевича, Е. Гротовского были направлены на поиски новой альтернативной художественной парадигмы. Исканиям художников подставили плечо философы. Мысль о том, что цивилизация с неизбежностью производит (как побочный, а может быть, как свой главный продукт) некие силы хаоса, варварства, разрушения и энтропии, и даже, возможно, сама является формой биокосмического существования, с его иррационально избыточным разрушением, пожиранием и эросом, прослеживается от А. Бергсона, М. Вебера и Х. Ортеги-и-Гассета до философов постмодерна конца столетия.

Попытки выработки новой художественной парадигмы были разнонаправленными, и приводили порой к весьма спорным результатам. Так, это касается прежде всего футуристов. В первом же манифесте футуристов Ф. Т. Маринетти заявил: «Время и пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолютном, так как мы уже создали вечную, вездесущую быстроту»¹³⁵. Эту вездесущую быстроту, соответствующую жизненному порыву Бергсона, подобно французскому философу, Маринетти противопоставляет разуму, действительности: «Огромная метла безумия оторвала нас от самих себя. Выйдем из мудрости, как из ужасной матки, и войдем плодами, насыщенными перцем честолюбия, в огромный и кривой рот ветра!... Отдадимся на съедение неизвестному, не из отчаянья, а просто, чтобы обогатить резервуары абсурда!»¹³⁶ Футуристы активно выступали с манифестами в защиту К всевозможных форм оригинальности, проповедовали уничтожение материальности средствами движения и света, утверждали, что «портреты не должны походить на свои оригиналы и что художник носит в себе самом пейзажи, которые он хочет зафиксировать на полотне».

Отказ от отражения действительности художественными средствами сопровождался дегуманизацией искусства: «Наше обновленное сознание мешает нам смотреть на человека как на центр всеобщей жизни», — провозглашали они и рассматривали людей как «стойкие символы всеобщей вибрации»¹³⁷. Их декларации были в некотором роде отражением бергсоновской философии и всего того, что можно было из нее извлечь:

¹³⁵ Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 7.

¹³⁶ Там же. С. 6.

¹³⁷ Там же. С. 13.

идею длительности, идею жизненного порыва, идею творческой эволюции, понимание интуиции.

В 1912 году в манифестах футуристов прозвучали идеи разрушения разума. Маринетти заявил: «Я научил вас ненавидеть библиотеки и музеи. Это для того, чтобы приготовить вас ненавидеть Разум, пробудить в вас божественную интуицию, характерную способность латинских рас»¹³⁸. Эти и некоторые последующие негативные явления в сфере художественной практики вполне могут объяснить высказывание, сделанное гораздо позднее У. Эко по поводу необходимости отказа от модернистских практик. Итальянский писатель и теоретик искусства заметил, что наступает момент, когда модернизму дальше идти некуда, поскольку он «разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста»¹³⁹. Но поскольку прошлое невозможно уничтожить, замечает Эко, то его нужно переосмыслить: иронично, без наивности, и трактует постмодернизм как своеобразный ответ модернизму.

Футуризм и некоторые сходные по своей радикальности художественные практики остались в прошлом, однако другие, сформировавшиеся в модернистский период, перешагнули на постмодернистский этап. И если в модернизме они занимали периферийное место, то в новой социокультурной ситуации, претерпев некоторые изменения, оказались в числе лидирующих. Так, это относится к хэппенингу (от англ. happening — происходящее), который основан на втягивании зрителей в активное участие в представление, в действие. Задачи хэппенингов и направлений саморазрушающегося искусства декларировались в манифесте «Анархии искусства». Занимательные, забавные, они были понятны широкой аудитории. Но деятельность эта, по мнению ее устроителей, имела более глубокое назначение: выявление реакции на новые стимулы и ситуации. Драматическая по форме, она имела целью превращать средствами искусства невероятное в необходимый путь преодоления культурной и биологической смерти. Пропагандируя хэппенинги, теоретики пытались объявить их жизненными явлениями, а не ограничиваться только сферой искусства. Так, например, к хэппенингам при-числялись студенческие демонстрации (поиграли и разошлись). Параллельно с театром хэппенинг практиковался в изобразительном искусстве, где родилось

¹³⁸ Манифесты итальянского футуризма. С. 7.

¹³⁹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 101–102.

направление «утопического искусства», в котором выше всего ценился процесс создания произведения, а не его результаты. В практиках хэппенинга можно усмотреть близость восточному мировоззрению, где непосредственность, внезапность, шоковое воздействие может способствовать неожиданному прозрению, просветлению. Эти игровые тенденции в искусстве комментирует Х. Ортега-и-Гассет, поясняя, что «все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковывать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире», что новый стиль «рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений»¹⁴⁰.

Социальная мотивация модернистского искусства не была однородной. Искусство классического модерна отличалось художественной утонченностью, элитарностью, со своей игрой в бисер, доступной лишь высшему слою интеллектуалов. Появление различных технических средств распространения и тиражирования информации способствовало образованию новых массовых видов искусства, таких, как фотография, кинематограф, радио, телевидение, получила развитие так называемая «культуриндустрия»¹⁴¹. В границах каждого из искусств сложилась особая дифференциация кодов, ориентированных на элитарного зрителя и на профана. Эта новая социокультурная ситуация создала проблему массового и элитарного искусства, в свое время уже обозначенную в работах А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

Крайности модернизма в социальной мотивации художественного творчества усугубились с появлением такого направления в искусстве, как поп-арт. Именно с него начинают некоторые исследователи отсчет формирования тенденций постмодернизма в художественной практике. В этой, пока еще предпостмодернистской ситуации пытаются преодолеть нетерпимость модернизма особым образом: нарушив традиционные правила эстетической игры, художники прорвались, по выражению Ж. Бодрийара, в «трансэстетическую эпоху банальных образов». В отечественной культуре попыткой противостоять разрушительной энергии «авангардной парадигмы», было, к примеру, творчество акмеистов, позднее — стихи С. Маршака, проза М. Зощенко и др.¹⁴²

¹⁴⁰ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 257.

¹⁴¹ См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Дialeктика просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб., Медиум. Ювента. 1997. С. 149–209.

¹⁴² См.: Курицын В. О некоторых попытках противостояния «авангардной парадигме» // Новое литературное обозрение. № 20 (1996). С. 331–360.

§ 3. *Философия искусства в модернистский период*

Модернистский период в развитии европейской культуры включал в себя потрясения социально-экономического характера, связанные с развитием империализма, с первой мировой войной, с появлением массового общества, идеологизированностью процессов в государстве, с внедрением массового производства, в том числе средств массовой информации и коммуникации.

Модернистским воззрениям присущ антиэволюционизм, исключающий из сферы культуры ее материально-технологические основания как факторы развития. В противовес им гипертрофируется сила духовного начала, с наибольшей полнотой воплощавшегося в творческой индивидуальности, нередко утверждавшей свою культурную значимость через героическую жертвенность. Аристократизм духа и культурологическая роль личности, или элиты, противопоставлялись косному, инертному антикультурному началу — толпе, массе, всему социальному. Эти идеи антигалитаризма мы встречаем в изобилии в концепциях Г. Тарда, Г. Ле Бона, А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, В. Парето, Ф. Ницше. Вместе с тем модернистская философия культуры давала образцы специфической натуралистической интерпретации культуры, основанной на психологизме, витализме и энергетизме. Ее антиредукционизм имел ограниченный смысл, утверждал непреходимость между миром природы и миром человека, что нередко вело к утверждению извечной враждебности среды духовному порыву человека¹⁴³.

Выраженный в модернистских воззрениях финализм в форме пророчества культурного катастрофизма порождал пессимизм, апокалипсическое ощущение «заката Европы». Финализм предрекал неминуемую гибель западного варианта европейской культуры в условиях угасания творческой силы элиты и утверждение массовых социальных процессов¹⁴⁴.

Острее всех других сознает безнадежное одиночество «Я» — Поэт, отношение которого к миру прямо противоположно другому типу человека — рациональному, человеку, органично себя чувствующему в «рациоидной среде»¹⁴⁵. Не психологизм определяет интенции творчества многих художников, а сфера духа, «задачу и призвание поэту дик-

¹⁴³ См.: Философия культуры. Становление и развитие. СПб., Лань. 1998. С. 262.

¹⁴⁴ Там же. С. 265.

¹⁴⁵ Музиль Р. Очерк поэтического познания // Литературная учеба. Кн. 6. 1990. С. 187.

тует структура мира, а не структура его собственных задатков и predispositions»¹⁴⁶. Необычайно обострено чувство свободы художника. Художник мечтает о свободе не только от общественных пут, но и от природной зависимости. Природа для него «склеп», в которой замурован его дух. И в этой связи художник различает «раб-ское бытие» и «свободное бытие», пылинкой которого осознает он себя, занесенным в эту рабскую природу, в чуждое ему царство необходимости. Только в моменты озарения художник испытывает подлинную свободу, и это внезапное, мгновенное чудо есть центральный момент в переживаниях человеческого духа.

Таким образом, в основе каждого подлинного творчества лежит некое интуитивно вспыхнувшее прозрение. И хотя оно осознается как субъективное, иррациональное, однако чем больше оно коренится в бессознательных структурах субъекта, тем более, согласно концепциям этого периода, оно является верным отражением той высшей реальности, которая лежит уже за пределами субъектно-объектного разделения¹⁴⁷. Чтобы уловить в объекте то, что уже не объект и не субъект, а высшая реальность творящей природы, художнику необходимо уловить в себе этот глубочайший досознательный импульс, поскольку «индивидуальнейшее и интимнейшее, что есть в человеке, — единственный путь к всеобщему и мировому»¹⁴⁸.

Распад в середине XIX столетия теологического значения религии обусловил кардинальный поворот — а он не замыкается на каком-то отдельном субъекте или промежутке во времени, но представляет собой общекультурный феномен. Культура, особенно получивший распространение модернизм, по мысли Д. Белла, фактически установила контакт с демоническим: «Но вместо его усмирения, как то пыталась делать религия, модернистская культура стала благоволить демоническому, исследовать его, упиваться им и рассматривать его (правомерно) как первоисточник специфического характера творчества. Стоило культуре взять на себя рассмотрение демонического, у нее сейчас же возникла потребность в “эстетической автономии”, утверждении идеи о том, что опыт, внутренний и внешний, является высшей ценностью. Все должно быть исследовано, все должно быть разрешено

¹⁴⁶ Музиль Р. Указ. соч. С. 187.

¹⁴⁷ См.: Габричевский А. Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства // Вопросы искусствознания. XI (2/97). С. 579–604.

¹⁴⁸ Там же. С. 580.

(по крайней мере, в сфере воображения), включая похоть, убийство и другие темы, доминирующие в модернистском сюрреализме. ...КТаким образом, модернизм как движение в культуре, присвоив себе права религии, вызвал смещение центра авторитета от священного к светскому»¹⁴⁹. Необходимость возвеличивания художника и поэта до уровня жреца и пророка, владеющих религиозными идеями и сознательно управляющих ее земными воплощениями, отмечал В. С. Соловьев¹⁵⁰.

Возникновение модернистского искусства в связи с принципами, определяемыми новыми религиозными потребностями, подробно рассматривает Д. Лукач, обнаруживая в новом искусстве вытеснение символики, реалистически отражающей действительность, трансцендентной и потому абстрактной аллегоричностью, что со всей очевидностью свидетельствует о подчинении эстетического отношения религии и религиозной потребности, о своеобразной капитуляции искусства перед религией¹⁵¹. Образовалась парадоксальная ситуация, которая состояла в том, что именно во времена разложения, опустошения религиозной картины мира возникла достаточно сильная привязанность к религиозной сфере в искусстве, более сильная, нежели это имело место в течение предыдущих столетий. Приближение к сфере религиозного не шло в направлении усиления чувственной предметности изображения — как в западно-европейском средневековье, — но, напротив, проявлялось в том, что эта предметная характеристика в произведениях искусства всесторонне и во все увеличивающемся масштабе разлагалась и даже уничтожалась. Таким образом, возникло беспредметное искусство.

Подчинение нового искусства принципам, определяемым новой религиозной потребностью, не было целенаправленным, а скорее спонтанным. Аморфная, лишенная контуров сущность современной религиозной потребности поддерживает в искусстве все тенденции к разрушению эстетических форм. Эта абстрактная партикулярность обладала соблазнительной силой притяжения для художественной практики, поскольку пробуждала иллюзию возможности и плодотворности неограниченного экспериментирования. При этом «остается незамеченной и неосознанной кроющаяся за этим дурная бесконечность

¹⁴⁹ Белл Д. Культурные противоречия капитализма. (Фрагмент из книги) // Этическая мысль. Научно-публицистические чтения. 1990. М. Политиздат. С. 254–255.

¹⁵⁰ Соловьев В. В. Три речи в память Достоевского (1881–1883) // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., Искусство. 1990. С. 231.

¹⁵¹ См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4-х т. М., Прогресс. 1987. Т. 4. С. 459.

формально постоянно варьируемой заново пустоты»¹⁵². Заметим, что понятие пустоты является центральным в дзэн-буддизме, и не случайно к нему обращаются М. Фуко и некоторые постмодернистские авторы¹⁵³. Это понятие оказалось чрезвычайно емким в постмодернистский период, когда возникло осознание близости постмодернистского и восточного мироощущения. На это указывает японец в диалоге с М. Хайдеггером, поясняя, что в восточной традиции «пустота — высшее имя для того, что Вы (европеец — уточнение мое. В. Д.) скорее всего называли бы словом “бытие”»¹⁵⁴. Пустота то же самое, что и Ничто. Здесь можно заметить, что модернистские искания были обусловлены новым пониманием онтологических оснований. В этой связи понятно, что марксистски ориентированный Д. Лукач, чья приведенная цитата явилась поводом для выяснения понятия «пустота», конечно же, использует его в качестве негативной оценки, невольно интуитивно предугадывая будущее его признание в постмодернистской культуре.

В модернистский период, главным образом в художественной среде, возникает новое понимание картины мира, в которой преодолена дуальность субъекта и объекта, а признается единство жизни, творчества и искусства, т. е. мир получает новое онтологическое толкование. Тем самым искусство может быть понято и истолковано лишь только онтологически. Эту линию онтологичности искусства обосновывает в 1930-х годах А. Габричевский, продолжающий философскую традицию, получившую свое выражение в творчестве Ф. Шеллинга и И. Гёте. Онтологичность произведений искусства он понимает как тип глубинного и первичного мироотражения. Поскольку определяющей в этом процессе мироотражения бытия полагает он интуицию, постольку приобретает она статус онтологического интуитивизма. И помимо учений И. Канта, И. Гёте и Ф. Шеллинга, в которых «глубочайшая онтология есть не что иное, как объективирование творческой души»¹⁵⁵, наш соотечественник ссылается на А. Бергсона, для которого интуитивизм тождественен с проблемой жизни. Каждое произведение искусства и судьба каждого

¹⁵² Лукач Д. Указ. соч. С. 460.

¹⁵³ См.: Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? // Новое литературное обозрение. № 28 (1997). С. 244–259.

¹⁵⁴ Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие. М., Республика. 1993. С. 283; См. также: Андияускас А. А. Синтез принципов восточного и западного мышления в философии искусства позднего М. Хайдеггера // Взаимодействие культур Востока и Запада. Тезисы. Вильнюс, 1988.

¹⁵⁵ См.: Габричевский А. Указ. соч. С. 586.

художника для Габричевского есть всегда символ космического синтезирующего акта, преодолевающего всякий дуализм.

Пришедший на смену романтизму модернизм воспринял и трансформировал некоторые его идеи. Близость возникающих новых течений в искусстве романтизму была столь очевидной, что в 1908 году М. Гофман в опубликованной им антологии символистских и декадентских поэтов называет тех и других «романтиками»¹⁵⁶. Существенное родство романтизма с конечными основаниями любого модернистского мировоззрения и искусства отмечали Д. Лукач¹⁵⁷, А.КБанфи, признают его и авторитетные современные эстетики¹⁵⁸.

Суть модернизма (как и романтизма) — в расширении сферы бытия, в интенции к постижению трансцендентного. Символистов привлекал акт символизации, понятый как проникновение за грань мира феноменального, тоска по целостности. Вошедшая в арсенал концепций модернизма философия А. Шопенгауэра привнесла идею о неких гениальных, сверхчеловеческих способностях художника, приводящих к интуитивному проникновению в сущностные характеристики бытия, и этим также сблизила модернизм с романтизмом, в частности, с его элитарной ориентацией, которая в свое время была недвусмысленно выражена А.-Л.-Ж. де Сталь: «Тайна человеческого бытия не существует для большинства людей; в воображении поэта она все время присутствует»¹⁵⁹. Теоретик модернистского искусства Т. Адорно утверждал, что подлинное бытие остается принципиально непостижимым, однако искусство — последняя возможность как-то еще прикоснуться к тому, на выражение чего не способен понятийный язык.

С появлением модернизма романтическая традиция оказалась изменившейся лишь отчасти, что свидетельствует о неутомимости человеческой природы, влекущей его к выражению, осмыслению, репрезентации непредставимого, о чем в свое время писал И. Кант, обосновывая природу продуктивного воображения, оставив тем самым «возможность» последующим теоретикам помыслить, представить, описать воображаемый мир. Основополагающим различием развертывания романтического мироощущения на обозначенных здесь этапах будет,

¹⁵⁶ См.: Гофман М. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. М., 1908. С. 3.

¹⁵⁷ Лукач Д. Указ. соч. С. 402.

¹⁵⁸ Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., Петрополис. 1997. С. 494.

¹⁵⁹ Де Сталь А.-Л.-Ж. О Германии // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., изд-во МГУ, 1980. С. 384.

пожалуй, своеобразие отношения к возможности репрезентации непредставимого. Романтики испытывали в этом случае некоторое разочарование; художники, творившие в модернистский период, свято верили в возможность посредством искусства «создать иную цену».

Художники этого периода склонны были различать два момента в самом процессе творчества: внутреннее творчество и внешнее творчество. Первое трактовалось в русле анамнесиса Платона, поскольку сводилось к интенсивному припоминанию человеческим духом его далеких переживаний, свободных от законов необходимости. Оно обусловливалось высочайшим напряжением всех духовных сил человека. Внешнее заключается в воплощении этих воспоминаний в художественном произведении. По мысли художников этого периода, «мечом творческого преодоления и творческой ненависти разрубаются кандалы природы. Художник дает этому мечу имя — Красота; ученый называет свой меч — истина»¹⁶⁰.

Экзальтация, романтизм, жертвенность, героизм, порой безрассудство и безумство — все эти черты не чужды художникам этого периода. В некоторых суждениях о миссии художника прочитывается влияние ницшеанских идей. «Пусть половина человечества сорвется в пропасть, пусть сгинет в трясине: истинно отчаявшиеся — я знаю, — утверждает автор — философ и поэт символической школы Константин Эрберг, — спасутся от природы. Их тяжкие кандалы станут орлиными крыльями!»¹⁶¹.

Важной чертой понимания искусства этого периода является подчеркивание его антиунитаризма. Можно заметить, что в этом просматриваются, правда гипертрофированное, продолжение кантовской идеи о бескорыстности, незаинтересованности эстетического созерцания и протест против преобладающих в эстетике Нового времени разнообразных утилитарных функций искусства. Все же «польза» включается в орбиту характеристик искусства, однако понимается она особым образом: определяющая цель творчества художника — духовное освобождение от уз природы и общества. Главным инструментом такого творчества является интуиция. При этом, признавая значительную роль интуиции в научном творчестве, все же ведущую роль ей отводят в творчестве художественном. Творческое озарение сравнивается с озарением в восточных культурах.

¹⁶⁰ Эрберг Конст. Плен. Цель творчества. Томск, Водолей. 1997. С. 81.

¹⁶¹ Там же. С. 87.

Рассмотрение процесса чистого творчества показывает параллельность путей искусства и науки, ибо главную цель того и другого склонны видеть теоретики этого периода в приведении человеческого духа к свободе. Во всех областях творческий дух человека проповедует освобождение. Он обращается к сознанию толпы с гениальными свободными философемами, и содержанием их заражает сознание. В момент интуитивного восприятия произведений творческого духа толпа под его влиянием сама переживает акт внутреннего творчества, который, как уже было сказано, по мнению художников модернистского периода, заключается в интенсивном припоминании человеческим духом его далеких, свободных переживаний и который сопряжен с внутренним преодолением всех природных преград, стоящих на пути припоминания. А там, где чувствуется вольное дыхание творческого духа человеческого, освобождающегося от ига и рабства, там теряет природа свою силу, там ослабевают кандалы законов необходимости¹⁶². Вот такая логика творцов искусства этого периода и дала им основания утверждать, что искусство способно преобразить мир. Этот вселенский утопизм в понимании назначения художника и роли его творчества в преобразовании мира, этот духовный максимализм способствовали порождению мышления тотальными категориями инструментально-агрессивного характера. И различные преломления этой идеи мы находим прежде всего у футуристов.

Как уже было отмечено, на мировоззрение первой половины XX века, и в частности на художественную практику этого периода, значительное влияние оказала философия Анри Бергсона (1859–1941), хотя этот факт не считается бесспорным и некоторые авторы, признавая ее влияние, находят его двойственным, другие же считают его совсем незначительным¹⁶³. Пожалуй, учение Бергсона и художественные искания в модернистский период во многом схожи, дополняют и подтверждают друг друга¹⁶⁴, и потому трудно кому-либо отдать приоритет.

Бергсон продолжает начатую романтиками проблему сопоставления научного и интуитивного знания, рассматривает возможности их вза-

¹⁶² См.: Эрберг Конст. Указ. соч. С. 82.

¹⁶³ См. Мельвиль Ю. К. Пути буржуазной философии XX века. М., Мысль, 1983. С. 30; Сурио Э. Искусство и философия // Вопросы философии. 1994. № 7/8. С. 104–117.

¹⁶⁴ Гранжан Ф. Революция в философии. Учение Анри Бергсона. М., 1914; Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. М., Мысль. 1965; его же: Бергсон и его критика интеллекта // Асмус В. Ф. Историко-философские этюды. М., Мысль. 1984. С. 217–261.

имной дополнительности и превозносит значение искусства, как более адекватной формы познания мира по сравнению с наукой. Он трактует материю, время, движение как формы проявления «длительности», существующей исключительно только в нашем представлении. «Чистую», «нематериальную» длительность он объявлял первоосновой. Эту существующую исключительно в нашем сознании длительность Бергсон противопоставлял форме материального существования вещей, которую рассматривал как «внедлительную» совокупность «одновременных положений». Философ не отрицал наличия у человека интеллектуальных способностей, но резко ограничивал сферу действия интеллекта, считая его не способным к познанию жизненных процессов, сущности бытия. «Интеллект характерен естественным непониманием жизни»¹⁶⁵, — убежден он. Бытие, согласно Бергсону, лишено внутри себя каких-либо закономерностей и поэтому не может быть понято интеллектом. На долю интеллекта остается познание и описание отдельных явлений (форм) действительности — то есть научно-техническая область человеческой деятельности. Логикой интеллекта Бергсон объявляет «логику твердых тел», не причастную к жизненным процессам, имеющую чисто утилитарный, практический характер. Интеллект воспринимает жизнь дискретно, как «серию неизменных состояний», из которых «каждое однородно в самом себе и, следовательно, не меняется»¹⁶⁶. Бергсон не отрицал существования в действительном мире порядка и необходимости, но относил их исключительно к структурам, подвластным интеллекту. «Интеллект, писал он, — обращаясь к действующему, т. е. к свободному, сознанию, естественно, заставляет его войти в рамки, в которых он привык видеть материю. Он будет поэтому видеть свободу всегда в форме необходимости»¹⁶⁷.

Бергсон противопоставляет практическое познание и «проникновение в сущность бытия» или «понимание жизни», практическое понимание закономерностей жизненных явлений и «стихийную целостность бытия», не подчиняющуюся никаким закономерностям и не поддающееся разумному восприятию и логическому анализу. Понятие времени Бергсон заменил понятием длительности, которому подчиняются материя, время, движение. Оторванная от материи длительность и составляет субстанцию бытия — жизнь, в ее не поддающейся анализу стихийной

¹⁶⁵ Бергсон А. Творческая эволюция. М., СПб., Русская мысль. 1914. С. 148.

¹⁶⁶ Там же. С. 146.

¹⁶⁷ Там же. С. 241.

эволюции. Сущность бытия, длительность творческой эволюции может быть доступна, согласно Бергсону, только интуиции, которую он противопоставляет интеллекту.

Интуицию Бергсон трактует как некую сверхспособность видения путем все более и полного углубления в себя. Поскольку подвластная интеллекту наука направлять интуицию не может, то миссию эту должно выполнить художественное творчество. Сущность, замысел жизни ускользает от разума: «Этот-то замысел и стремится схватить художник, проникая путем известного рода симпатии внутрь предмета, понижая путем интуиции тот барьер, который воздвигает пространство между нами и моделью»¹⁶⁸. Противопоставляя интуицию интеллекту, Бергсон «запрещает» ей прибегать к помощи разума: опорой ей должен служить инстинкт. Инстинкт, по мнению Бергсона, мог бы стать и основой философии, если бы удалось научить его правильно использовать: «Если бы проснулось дремлющее в нем сознание, если бы он направился вовнутрь, на познание, вместо того чтобы идти вовне, в действие, если бы умели его спрашивать и если бы он мог нам отвечать, — он открыл бы нам самые сокровенные тайны жизни»¹⁶⁹.

Искусство объявлено единственным средством миропонимания. Основанное на интуиции художественное творчество Бергсон представляет мистическим иррациональным актом постижения бытия. Художественное творчество рассматривается не как осознанное художником отражение действительности, а как создание самостоятельной, не зависимой от внешнего мира системы, заключающей в себе высший, совершенный порядок, стоящий над хаосом действительности. Бергсон ставит искусство над действительностью, проецирует искусство на жизнь. Объектом творчества становится внутренний мир художника, и проблема заключается в том, как «извлечь» из глубин человеческой души характеристики подлинного бытия. Это изменение онтологических оснований искусства, перенесение интересов художника из внешнего мира во внутренний, субъективный мир, комментируют авторитетные для нас авторы. Х. Ортега-и-Гассет пишет, что «от изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул свой зрачок вовнутрь, в сторону субъективного ландшафта»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Бергсон А. Указ. соч. С. 241.

¹⁶⁹ Там же. С. 214.

¹⁷⁰ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991. С. 248.

Бергсон считал нужным назвать один-единственный критерий, который должен определять принадлежность произведения к области искусства. Критерий этот — новизна, которая понималась им как нечто непредвиденное, как изобретение нами в действительности не существующего. Новизна определяется для него случайностью. Именно в случайном философ пытается найти художественную ценность произведения.

В работе «Два источника морали и религии» (1932) Бергсон отождествляет художественное творчество с мифотворчеством и рассматривает последнее как реакцию природы против угнетающего индивида действия интеллекта. Способность к мифотворчеству исключительно элитарна: те немногие, которым доступен иррационально-мистический опыт мифотворчества, становятся сопричастными жизненному порыву, то есть являются сами некими мессиями и творцами высшей действительности: «Смутный инстинкт неразвитых умов может в этой сфере предугадать некоторые из самых тонких выводов научной психологии»¹⁷¹. Процесс инстинктивного восприятия произведений нового искусства философ отождествлял с процессом гипноза. Роль гипнотизера выпадает при этом на долю художника. Бергсон подробно описывает процесс гипноза: предметы реального мира начинают затуманиваться и на их месте возникают отчетливые формы видений, внушаемых гипнотизером. Процесс этот ассоциируется с засыпанием. Полочку и шарик гипнотизера можно с успехом заменить формальными средствами искусства: «Можно путем известного расположения ритма, путем созвучия, рифмы убаюкать наше воображение, привести его в состояние такого же равномерного движения и таким образом подготовить его к покорному восприятию внушаемого видения»¹⁷².

Учение Бергсона широко пропагандировалось не только в учебных заведениях, но и в прессе как во Франции, так и в других странах. Читавшиеся Бергсоном в Париже лекции посещали не только студенты — они пользовались большой популярностью в кругах художественной интеллигенции. Деятелям искусства в какой-то мере льстило признание за ними функций пророков и мессий, привлекал их и путь «самовыражения». Его идеи о процессуальности, изменчивости бытия и духа нашли

¹⁷¹ Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. М., Искусство. 1995. С. 59.

¹⁷² Бергсон А. Указ. Ксоч. С. 70.

воплощение в конкретных художественных методах. Философские идеи Бергсона как бы оформляли умонастроения, широко распространенные в среде художников.

Можно заметить, что философия сама шла навстречу искусству. Отказ от приоритетов рациональности, выдвижение на первый план иррационального, интуитивного — все это необычайно приблизило философию к миру художественного творчества, построенному на вдохновении, озарении, экстазе. В это время велико сходство романтизма и модернизма. По сути проблемы личности, ее инициативы, творчества и судьбы становятся в центре духовной жизни¹⁷³.

Наряду с философским обоснованием нового понимания онтологических оснований бытия, возникла еще одна ориентация, вызванная рядом открытий в сфере науки. Для научных базисных открытий XX в. характерно, что тоталитарные намерения терпят крушение, что становятся непреодолимыми расхождение вопросов и обязательная множественность. Теория относительности А. Эйнштейна приводит к осознанию, что больше нет удобного понятия целого, поскольку ни одна система отношений не является выделенной. Есть только отношения самостоятельных и неодновременных систем. В квантовой физике определенные в одной системе величины не могут быть на деле определены в отдельности. В системе нет полной, а есть только частичная прозрачность. И, наконец, гёделевская теорема о неполноте формализованных систем подорвала столетние стремления к лейбницеvскому *Mathesis universalis*. Нет вмешательства в целое, любое познание ограничено. После прощания с целым взгляд останавливается на образовании, переходах и прорывах дискретных структур, и становится ясно, что детерминизм и непрерывность верны только в ограниченных областях, которые между собой находятся в отношениях прерывности и антагонизма. Действительность следует не одной-единственной модели, а нескольким. Она конфликтна и драматически структурирована, обнаруживает единство только в специфических масштабах, но не в целом.

Множественность, прерывность, антагонизм, частность проникают теперь в самое ядро научного сознания. У. Джеймс выдвинул теорию, согласно которой не существует такой позиции, с которой можно было

¹⁷³ Чеснокова Н. Н. Романтизм и Модернизм: трагедия человеческого несовершенства // Человек—Философия—Гуманизм. Тезисы докладов и выступлений Первого Российского философского конгресса. В 7 т. Т. 6. Философия культуры. СПб., изд-во С-Петербургского университета. 1997. С. 203–206.

бы единой теоретической системой охватить всю Вселенную. Именно поэтому он считал Вселенную «плюралистичной»¹⁷⁴. Уходят монополизм, универсальность, тотальность, исключительность. Известно, насколько научная теория последних лет принципиально восприняла эту составленность знания¹⁷⁵. Сегодняшняя эпистема характеризуется множественностью моделей, конкуренцией парадигм и невозможностью единых и окончательных решений.

Характерной особенностью искусства в модернистский период является множественность его подходов к осмыслению сути бытия, возникновение разнообразных картин мира, сформированных воображением художников. На это обратил внимание О. Шпенглер, подчеркивая, что при анализе художественного творчества речь будет идти не о том, «что “есть” мир, а о том, что он значит для живущего в нем существа», и «оттого существует столько же миров, сколько бодрствующих созданий»¹⁷⁶.

Не только развитие науки способствовало формированию нового мировоззрения, но и процессы технизации, индустриализации, повышенных скоростей. Изменилось в этой связи представление о человеке, произошла переоценка многих, казалось бы незыблемых, ценностей. Немецкий историк искусства Р. Гаман характеризует модернизм как поворот к новому миропониманию, обусловленный растущим значением индустриального производства и обесцениванием гуманизма, когда жизнь становится «овеществленной и индустриализованной»¹⁷⁷. П. Флоренский пишет в первые десятилетия нынешнего века, что традиционная картина мира низвергнута, что «все несоизмеримее делалось научное миропонимание с человеческим духом, не только качественно, по содержанию своих высказываний, но и количественно, по неохватимости их индивидуальными силами»¹⁷⁸. Под влиянием процессов технизации и индустриализации человек почувствовал, что мир вокруг него стал текучим и подвижным, беспредельно расширился и одновременно подступил к нему вплотную. Резко возросло количество информации, что подразумевало иные, чем прежде, реакции

¹⁷⁴ См.: Джеймс У. Вселенная с плюралистической точки зрения. М., 1911; его же: Многообразие религиозного опыта. М., Наука. 1993.

¹⁷⁵ См.: Хьюбнер Х. Критика научного разума. М., ИФРАН. 1994.

¹⁷⁶ Шпенглер О. Указ. соч. С. 324, 325.

¹⁷⁷ Цит. по: Зись А. Я. Философское мышление и художественное творчество. М., Искусство. 1987. С. 69.

¹⁷⁸ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Ч. I. М., Правда. 1990. С. 348.

человека: быстрые, лаконичные. Идея взаимосвязи между человеком и миром приобрела острую и тревожную актуальность.

Можно выделить два основных пути¹⁷⁹, которые определили развитие художественной деятельности в XX веке: один из них сформировался под влиянием феноменологии Э. Гуссерля, философии А. Шопенгауэра, интуитивизма А. Бергсона, учения Ф. Ницше; у истоков формирования всех этих учений в той или иной степени стоит философия И. Канта. Этот путь вел к углубленному исследованию духовной жизни человека, к ее высвобождению из-под видимых предметных отношений.

Другой путь сформировался под воздействием позитивизма Дж. Милля, Г. Спенсера, Э. Ренана, И. Тэна, что проявилось хотя бы в том, что в литературу проникла натуралистическая образность, в музыке наметилась тенденция, приведшая к использованию конкретной музыки. Здесь предметность становилась сама выражением духа, духовного начала, когда, казалось бы, предмет, не имеющий никакого отношения к искусству, становился носителем художественного значения, наделялся немалым художественным смыслом. Это путь А. Тарковского, А. Чехова, Р. Раушенберга. На этом пути возникли поп-арт, коллажи, реди-мейд.

Созданное в модернистский период искусство образovalo, пожалуй, своеобразный спектр, на одном конце которого — «беспредметность», а на другом — «новая вещественность» — «предметность в квадрате». Мысль об онтологическом совпадении искусства и жизни будет настойчиво обыгрываться в кинематографе, в фотографии, на телевидении. Эта полярность в соотношении искусства и сущего, искусства и жизни будет снята в постмодернистский период, где преодолеваются крайности модернизма и вместе с тем используются многие его находки и достижения.

Можно отметить еще одну черту, характеризующую мироощущение человека в модернистский период: это вытеснение всего «человеческого, слишком человеческого», это тема отчуждения, отсутствия ценностей, одиночества и изолированности. Настоящей программной эмблемой того, что принято называть веком тревоги, может служить картина Э.Мунка «Крик». Позднее постмодернистские авторы охарактеризуют модернистского человека как параноика, в отличие от шизофреничности

¹⁷⁹ См.: Селиванов В. В. Искусство XX века: эстетические теории и художественная практика. Л., Знание. 1991.

постмодернистского человека, где «отчуждение субъекта замещается его распадением»¹⁸⁰. Это мироощущение вызвало мрачный пессимизм всевозможных антиутопий, воплотившихся в произведениях О. Хаксли, Д. Оруэлла, Е. Замятина, А. Платонова и др.

Все эти разнообразные процессы были отрефлексированы и в философии. В этой связи неизбежно в который раз возникает вопрос о взаимоотношениях между философией и искусством — вопрос, имеющий место во все времена существования этих областей культуры, но на всех конкретных исторических этапах обнаруживающий себя по-разному¹⁸¹. Среди разнообразных форм можно выделить, пожалуй, влияние предшествующей философии на искусство, параллельный процесс выработки философской проблематики в искусстве и в философских теориях, вызревание и жизнь философии в недрах искусства, сближение философского и художественного дискурсов. Конечно, невозможно установить преемственность философских и художественных идей, скорее, следует признать взаимную обусловленность отмеченного процесса. Эта новая действительность оказала огромное влияние на мировоззрение и культуру, что и породило новые живопись, роман, поэзию, музыку, религиозные искания и литературу. Новое мировосприятие неизбежно вело к трансформации и преобразованию традиционных искусств и к зарождению новых способов художественного постижения мира.

Изменения, происходящие во всех сферах культуры этого периода, обнаружили множественность и частичность, которые оказались доминирующими и обязательными. Это касается науки, философии, но более всего проявилось в искусстве. В этой связи культурный модернизм резко контрастирует с проектом Просвещения, для которого было аксиоматичным существование единственного ответа на любой вопрос. Мир, считали, можно контролировать и рационально упорядочивать, если его правильно репрезентировать. Поэтому главной задачей, возникающей

¹⁸⁰ См.: Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. Минск, «Красико»-принт. 1996. С. 6–31; его же: Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. XI/2/97. М., С. 547–557.

¹⁸¹ См.: Давыдов Ю. Н. Эволюция взаимоотношений искусства и философии // Философия и ценностные формы сознания. М., Мысль. 1978. С. 283–295; Сурио Э. Искусство и философия // Вопросы философии. 1994. № 7. С. 104–117; Каган М. С. Взаимоотношение наук, искусств и философии как историко-культурная проблема // Гуманитарий. Ежегодник Академии гуманитарных наук. СПб., Петрополис. 1995. С. 14–19; Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград. Янтарный сказ. 1999.

перед художниками этого периода, становится задача понимания своей эпохи и попытка изменения мира к лучшему посредством искусства. «Искусство было штукой серьезной, почти священной, — иронизирует Х. Ортега-и-Гассет. — Иногда оно — например, от имени Шопенгауэра и Вагнера — претендовало на спасение рода человеческого, никак не меньше!»¹⁸². Отсюда поиски искусством особого языка, способного репрезентировать «вечные истины». Наиболее адекватным средством постижения и выражения жизни объявляются произведения искусства, а рациональные методы познания сменяют эстетическая интуиция, вчувствование, вживание, т. е. понятия, заимствованные из арсенала художественно-эстетического освоения мира. Началось разрушение идеи о единственно возможном способе репрезентации. На смену приходит множественная модель репрезентации. Культура становится «мозаичной», согласно характеристике А. Моля. Основанием для этого послужили процессы, происходящие в научном познании мира, а творческие поиски Ш. Бодлера, Г.КФлобера, Э. Манэ оказались сравнимыми с открытием неевклидовой геометрии, подорвавшей предполагаемое единство математического языка.

Плюрализм художественных стилей отражает только поверхность феномена, гораздо важнее то, что этот плюрализм достигает комбинации гетерогенных парадигм в одном и том же произведении. Философия довольно поздно заметила этот плюрализм и оценила его как позитивное видение, взяв под свою защиту. Это произошло только в постмодернистский период, т. е. в постмодернистской философии, ибо философский постмодернизм есть, в принципе, не что иное, как решительная практика и теоретическая платформа плюрализма.

¹⁸² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991. С. 254.

Глава IV

Постмодернизм в философии, искусстве, культуре

§ 1. Постмодернистская ситуация западной культуры и философский постмодернизм

Уже несколько десятилетий на страницах многочисленных изданий ведутся бурные дискуссии о постмодернизме — о сути этого феномена, о времени и месте его появления, о причинах, его породивших, о его соотношении с модернизмом. По многим из этих вопросов среди участников дискуссий отсутствует единство мнений. Тем не менее, сложились в некоторой степени устойчивые характеристики этого явления, выделился некий ряд влиятельных теоретиков постмодернизма, накопился соответствующий багаж текстов, в которых анализируется постмодернистская ситуация. Понятия «постмодернизм», «постмодерн», «постмодернистский» многозначны, они используются и для обозначения своеобразного направления в современном искусстве, и для характеристики определенных тенденций в политике, религии, этике, образе жизни, мировосприятии, но так же и для периодизации культуры и обозначения соответствующей концепции, которая вызвана необходимостью корреляции появляющихся новаций в культуре, порождаемых изменениями в общественной жизни и экономических структурах, — всем тем, что часто называется модернизацией, постиндустриальным, посттехнотронным или потребительским обществом.

Определение понятий «постмодернизм», «постмодерн», как утверждают большинство теоретиков и исследователей, может быть осуществлено в соотнесении с тем, что понимается под модернизмом. В социально-историческом контексте предлагается рассматривать

«постмодерн» в качестве коррелята «модерна» — эпохи, простирающейся приблизительно от начала Нового времени до середины XX столетия; в эстетическом контексте «постмодернизм» — контрагент «модернизма» как этапа в развитии истории искусства¹. Если понятие модернизма (modernity) как современности, наследующей традиции Просвещения, шире понятия модернистское искусство, то «постмодернизм» воспринимается как амбивалентный термин, обозначающий как продолжение, так и преодоление модернизма. В этой связи различают термины «постмодерн» — ревизия философских основ модернизма, «постмодернизм» — пересмотр искусства модернизма, «постмодерность» — «закат героического начала в этой жизни»². Постмодерн решительно контрастирует с Новым временем, а гораздо менее полярен постмодернизм собственному модернизму.

Большинство феноменов постмодернизма возникло как специфическая реакция на устоявшиеся формы предшествующей культуры ведущих стран Европы и Америки. По мнению американского теоретика Ф. Джеймисона, появление постмодернизма можно датировать со времен послевоенного бума в Соединенных Штатах (с конца 1940-х—начала 1950-х гг.), а во Франции — с установления Пятой республики (1958 г.)³. Тем не менее, «у постмодернизма нет родины» — так утверждает американский теоретик Хаг Д. Сильверман. Сегодня постмодернистскую ситуацию в культуре фиксируют в разных регионах, а самой постмодернистской страной, по мнению Жака Деррида, является Япония.

Пожалуй, впервые понятие «постмодернизм» в смысле, приближенном к сегодняшнему, употребил в 1946 г. Арнольд Тойнби, где им обозначен определенный этап в развитии западноевропейской культуры, начавшийся в 1875 году и ознаменованный переходом от политики, опирающейся на мышление в категориях национальных государств, к политике, учитывающий глобальный характер международных отношений. Немецкий философ Вольфганг Вельш, исследуя генеалогию этого понятия, отмечает и другие случаи его употребления: в 1917 году в книге Рудольфа Паннитца «Кризис европейской культуры», где речь идет

¹ См.: Малахов В. С. Постмодернизм, постмодерн // Современная западная философия. Словарь. М., ТОН-Остожье. 1998. С. 324.

² Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). М., ИФРАН. 1995. С. 103.

³ Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. XI(2/97). С. 54-61.

о «постмодерном человеке»⁴; в 1934 году у испанского литературоведа Федерико де Ониса, где постмодернизм рассматривается как промежуточная фаза в развитии литературы (1905–1914) между модернизмом и так называемым «ультрамодернизмом»⁵. Все приведенные случаи свидетельствуют о неоднозначности трактовки этого понятия, ибо речь идет о разных периодах и характеристике разнородных явлений, и только со временем оно начинает приобретать более ясные очертания, обрстая фиксированным смыслом.

Большинство исследователей этого феномена склоняются к тому, что постмодернизм возникает сначала в русле художественной культуры (литературы, архитектуры), однако очень скоро они начинают видеть его проявления и в других сферах: философии, политике, религии, науке — тем самым он становится определяющим для целого этапа в развитии культуры. Именно такое расширительное толкование постмодернизма вызвало возражения у ряда теоретиков, склонных применять его только к сфере художественной культуры. К ним можно отнести британского социолога Энтони Гидденса, по мнению которого термин «постмодернизм» «относится, главным образом, к стилям или направлениям в литературе, живописи, скульптуре и архитектуре»⁶. Отрицая правомерность распространения постмодернистской доктрины на сферу экономики, политики и социальных отношений, Гидденс, как, впрочем, и некоторые другие западные теоретики⁷, прибегают для ее обозначения к близким по звучанию, но несколько иным по содержанию понятиям «модерните» и, соответственно, «постмодерните». «Постмодерните» означает множество признаков современной эпохи, среди которых и те, «что ничего нельзя знать наверняка, поскольку стала очевидной ненадежность всех прежних “оснований” эпистемологии; [что] история лишилась телеологии, и, следовательно, никакую версию “прогресса” нельзя убедительно защищать...»⁸. Эти признаки, как мы убедимся впоследствии, разделяют и представители постмодернистской теории. Пожалуй, главное, что отличает теоретиков обозначенных концепции

⁴ Pannwitz R. Die Krise der europäischen Kultur: Werke. Bd. 2. Nürnberg, 1917.

⁵ См.: Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. № 1. С. 109–136.

⁶ Гидденс Э. Последствия модернити // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология. М., Academia. 1999. С. 109.

⁷ См.: Иноземцев В. История и методологические основы постиндустриальной теории // Там же. С. 10–64.

⁸ Гидденс Э. Указ. соч. С. 110.

постмодерните — это убеждение в мировом лидерстве западной модели развития, в формировании однополярного мира, который, по их мнению, ознаменует первую половину следующего столетия. Понятно, что ни о каком плюрализме мнений, позиций (что характеризует постмодернизм) здесь речи не идет. Следствием этих разногласий явилось то, что в 1990-х годах постмодернистская теория стала объектом весьма резкой критики со стороны приверженцев постмодерните, что вынудило ее сторонников занять оборонительные позиции. Не вдаваясь в дискуссию по поводу некоторых разногласий между теоретиками обеих концепций (поскольку их разногласия не распространяются на сферу художественной культуры — предмета нашего рассмотрения), вернемся к изложению постмодернистской теории.

Ведущий теоретик постмодерна Ж.-Ф. Лиотар считает, что переход общества в эпоху, называемую постиндустриальной, а культуры — в эпоху постмодерна, начался, по меньшей мере, с конца 1950-х гг., обозначивших в Европе конец ее восстановления («*La condition postmoderne*», 1979)⁹. В своей программной работе «Ответ на вопрос: что такое постмодернизм?», где он полемизирует с Ю. Хабермасом, Лиотар поясняет, что проект модерна не был забыт, но был разрушен, «ликвидирован», уничтожен: для обозначения этого события французский философ воспользовался словом-символом «Освенцим». Постмодерн начался с «Освенцима» — преступления, которое открывает постсовременность¹⁰. Это слово-символ используется им для того, чтобы показать опасность истребления одного дискурса другим, подчинения одного жанра дискурса другому, что неизбежно ведет к тоталитаризму. В работе «Состояние постмодерна» (1979) Лиотар описывает особенности постсовременного знания, ориентированного не на согласие, консенсус и устранение различий, но на разногласие, «паралогию». Возможно, допускает Лиотар, проект модерна был направлен на другое: на создание переходов между гетерогенными «языковыми играми» (это кантовский путь, которому отдает предпочтение Лиотар), в таком случае проект должен быть серьезным образом пересмотрен. Исходный пункт размышлений Лиотара — «как спасти честь мышления после Освенцима», как утвердить первичность несогласия перед согласием.

⁹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., Алетея. 1998. С. 140.

¹⁰ См.: Lyotard J.-F. *Le Postmoderne explique aux enfants*. Calilee, 1986; его же: Лиотар Ж.-Ф. Заметки на полях повествований // Комментарии. 1997. № 11. С. 216.

Постмодерн у него не является антитезой модерну, «он, конечно же, входит в модерн»¹¹, представляет собой часть модерна, то есть то, что имплицитно содержится в нем. Такая трактовка дает ему основание утверждать, что поскольку эпохой Возрождения открывается наша современность, то и постсовременность также. Лиотар считает весьма неудачной периодизацию в терминах с приставкой «пост», ибо таковая приносит путаницу и затемняет понимание, в частности, природу того или иного периода развития искусства*. В статье «Ответ на вопрос: что такое постмодерн?» (1982) и в книге «Постмодерн, объясненный детям. Переписка 1982–1985» он предлагал рассматривать приставку «пост» не как возврат, а как анамнесис, пересмотр предшествующего периода развития искусства¹². Позже, в докладе, прочитанном в апреле 1986 г. в ряде европейских университетов и опубликованном под названием «Редактируемый модерн»¹³, он указывает на то, что данное название, исключая приставку «пост», оказалось для него более приемлемым, чем «постмодерн» или «постмодернизм», так как устраняет возможность рассматривать постмодерн как историческую антитезу модерну. Напротив, считает он, постмодернизм уже имплицитно присутствует в модерне, ибо модерн содержит в себе побуждение описать себя, увидеть свои различные положения. Приставка «пост» не означает движения вспять, возврата, повтора, но скорее процедуру, выражаемую приставкой «ана»: процедуру анализа, аналогии, обращенную на некое «первозабитое». Приставка «пост» обозначает, по его мнению, нечто вроде конверсии: новое направление, сменяющее предыдущее. Поэтому постмодернизм это не конец модернизма, не новая эпоха, а модернизм в стадии очередного обновления. Модерн продолжает основательно развиваться вместе со своим постмодерном. Антитезой модерна является не постмодерн, а классика. Лиотар убежден в том, что сегодня необходимо «переписать современность» и,

¹¹ См.: Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ежегодник Ad Marginem'93. М., 1994. С. 320.

*На неудачность термина с приставкой «пост» обращает внимание И. Хассан, поскольку «пост» может превратиться в «анти»: «Враг — внутри этого термина, чего не было в понятиях романтизма, классицизма, барокко, рококо». Hassan I. The Question of Postmodernism // Bucknell Review. 1980. Vol. 25, № 2. P. 119 (цит. по: Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). М., ИФРАН. С. 98).

¹² См.: Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах “пост”// Иностранная литература. 1994. С. 58.

¹³ Lyotard J.-F. Die Moderne redigieren. Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / hrsg. von Wollfgang Welsch. Berlin, 1994. S. 214.

следовательно, вернее было бы говорить о редактировании модерна. В то же время модерн содержит обещания преодоления себя самого, после чего можно будет констатировать конец эпохи и датировать начало следующей¹⁴.

Воззрения Лиотара разделяют многие западные философы, в частности В. Страда, который рассматривает постмодернизм как фазу современного мира конца XX в. и подчеркивает, что «пост» следует понимать не столько исторически, как нечто, что идет после модерности, «сколько качественно, как супермодерность, достигшую нового критического осознания собственного прошлого и своих новых и сложных экономических, экологических, политических, социальных, культурных задач уже на планетарном уровне»¹⁵.

Основной характеристикой постмодерна Лиотар считает утрату метанарративами (великими повествованиями) современности своей легитимирующей силы. Под «великими метаповествованиями» и «метарассказами» он понимает главные идеи человечества: идею прогресса, эмансипацию личности, представление Просвещения о знании как средстве установления всеобщего. Лиотар называет такие метанарративы, как диалектика духа, герменевтика смысла, поступательное расширение и увеличение свободы, развитие разума, освобождение труда, прогресс капиталистической технологии, спасение твари через обращение душ к Христовому повествованию о мученической любви и др. «Спекулятивной современностью», вобравшей в себя все эти метанарративы, Лиотар считает философию Гегеля. Перечисленные нарративы, как в свое время мифы, имели цель обеспечить легитимацией определенные общественные институты, социально-политические практики, законодательства, нормы морали, способы мышления и т.д., но в отличие от мифов они искали эту легитимность не в прошлом, а в будущем¹⁶.

Специфика ситуации постмодерна — в радикальном недоверии к метанарратиям (большим повествованиям), имеющим, по Лиотару, узаконивающие функции. Но в постмодернистской ситуации не все нарративы утрачивают доверие: множество разнообразных микронарративов продолжают плести ткань повседневной жизни. «Маленький рас-

¹⁴ См.: Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 56-59.

¹⁵ Страда В. Модернизация и постмодерность // Академические тетради. № 2. С. 34.

¹⁶ См.: Лиотар Ж.-Ф. Заметки на полях повествований // Комментарии. 1997. № 11. С. 215.

сказ, — пишет Лиотар, — остается образцовой формой для творческого и, прежде всего, — научного воображения»¹⁷. Лиотар в «Постсовременном состоянии» несколько преувеличил важность, приписываемую нарративному жанру. Согласно его пояснениям¹⁸, это был лишь момент в более длительном и более радикальном изыскании, получившем свое разрешение в «Распре» (1983). Эту книгу Лиотар считает главной работой и называет ее своей «Философской книгой». Спор, несогласие первичны по отношению к согласию. И в постановке этой проблемы Лиотар как раз и полемизирует с Ю. Хабермасом «За всеобщим желанием расслабиться и успокоиться мы слышим хриплый голос желания снова начать террор, довершить фантазм, мечту о том, чтобы охватить и стиснуть в своих объятиях реальность»¹⁹. Философ обязан бороться против попыток одного жанра подчинить все прочие, против тотализирующих и тоталитаристских тенденций.

Идеи Лиотара сближают его со многими другими современными философами, однако их позиция менее радикальна. Так, Р. Рорти считает, что философы должны избегать соблазна видеть в философии агента изменений, напротив, назначение философов должно состоять в «примирении старого и нового», в том, чтобы «быть честными посредниками между поколениями, между сферами культурной активности и между традициями», и что при сохранении различий можно стремиться к некоему культурному космополису, который в неполитическом плане может быть не менее культурно многообразным и гетерогенным»²⁰. Близки это установке Р. Бернстайн, Ф. Джеймисон, П. де Ман и др.

Лиотар создал философский постмодернизм, основная характеристика которого — последовательная философия множественности. Так называемый «точный» (строгий) постмодернизм принимает ранее ставшую уже обязательной в других смысловых полях смысловую структуру множественности.

Было бы заблуждением предполагать, что постмодерн просто отличается от модерна. Для него характерно именно то, что его содержание ни в коем случае не ново и не может быть таковым. Пост-

¹⁷ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., Алетейя. С. 144.

¹⁸ См.: Лиотар Ж.-Ф. Заметки на полях повествований // Комментарии. 1997. № 11. С. 217.

¹⁹ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ежегодник. Ad Marginem '93. М., 1994. С. 323.

²⁰ Рорти Р. Философия и будущее // Вопросы философии. 1994. № 6. С. 33.

модерн означает не новизну, а плюрализм. И этот плюрализм имеет свои античные, средневековые, нововременные и другие праформы. Новым является лишь то, что он теперь стал доминирующим — и это отличает постмодерн от модерна XX в., где плюрализм был обязательным только в некоторых областях, в то время как теперь он является всеобщим; а также то, что постмодернистский плюрализм радикальнее, чем любой предшествующий. Он радикален настолько, что должен, по мнению его приверженцев, стать основным законом.

Лиотар в соответствии с этим сформулировал отношение постмодерна к модерну: «Постмодерн определяет свое положение не после модерна, а в оппозиции к нему. Он был уже заключен в последнем, но только скрыт»²¹. Это основополагающее положение, которое нужно постоянно иметь в виду. Мотивы, которые давно имели место — но в завуалированной форме, — достигли теперь радикальности и силы определения. Поэтому не должен вызывать удивления тот факт, что предшественниками постмодернистского мышления Лиотар считает не только Л. Витгенштейна (позднего Витгенштейна языковых игр), но и И. Канта (его различие форм разума), и даже Аристотеля (в его концепции *phreïesis*, а также тезисе о разнообразии бытия). И было бы парадоксальным, если бы постмодернизм был понят как новейшей «изм», который, следовательно, может пропагандировать только совершенно новое. Да и отношение постмодерна к истории имеет особый характер: он живет не из мнимого отрицания всего предшествующего, а имеет в виду настоящую одновременность неодновременного.

Между тем на первый план выступило особенное сродство постмодерна с модерном XX в. Философский постмодернизм — как философия радикальной множественности — совпадает с созидательными новациями этого века. Постмодернистское мышление не есть что-то экзотическое — это философия нашего века, и она является таковой как мыслительное развитие и выполнение жесткого и радикального модерна этого века. В таком, ориентированном на модерн XX в. смысле, это мышление нужно четко обозначить как радикально-модернистское, а не как постмодернистское.

Разница с модерном состоит в том, что постмодерн в одном отказался от модернизма — в парадоксальной связи исключительности с Копережением. Во-вторых, все то, что в модерне было достигнуто только

²¹ Lyotard J.-F. *Le Postmoderne explique aux enfants*. Callee. P. 1986.

в особых сферах, он осуществил вплоть до повседневности. Вместо неверного противопоставления теперь является различие, следующее категориальной паре «эзотерический-экзотерический»: постмодерн реализует во всей широте действительности (экзотерический — направленный вовне) то, что в модерне было опробовано прежде всего специфически (эзотерический — направленный внутрь). Он есть экзотерическая повседневная форма некогда эзотерического модерна.*

Радикальный плюрализм, который познал и представляет постмодерн, был как возможность открыт еще до модерна, но не получил пространства. Показательно что Канту, который широко развил дифференциацию типов рациональности, следовали программы единства в идеализме. Модерн XX в. в большой степени познал гетерогенность и множественность, но смог их реализовать лишь единично (рассеянно). Только постмодерн приступил к широкому осуществлению этого нового смыслового плана.

Разумеется, модерн XX в., с которым соотносится постмодерн, означает, в свою очередь, разрыв с модерном в смысле Нового времени. И впервые это произошло в области научной рациональности. Таким образом, один модерн отделяется от другого, модерн XX в. (который радикально и обширно осуществлен в постмодерне) от модерна вкупе с модерном Нового времени. Отсюда следует тезис: постмодерн есть собственно радикальный модерн этого столетия, он наступил после Нового времени. Именно отходом от него и его последующих форм определяет себя «постмодерн».

Постмодерн отделяет себя от Нового времени как в смысле формальных характеристик, так и в смысле его направляющего содержания. Оно включает в себя также дистанцирование от преимущественно технического ориентирования в целом, а также от определенных технических процедур настолько, насколько они сводятся к поглощению разнообразия, так сказать, «хотят начать чисто технически, философски» отвергнутый проект стандартизации мира. Эта разграничительная линия хорошо прослеживается у Лиотара. Коль скоро новые коммуникационные технологии являются унифицирующими и действуют как операторы господства системы, постмодернизм резко им противится, но, если

*«То, что мы здесь мыслим в тиши, думают решительно все! Дайте же нам только возможность заявить это громко!» См.: Стриндберг А. Совесть // Стриндберг А. Полн. собр. соч. в 15 т. М., 1908. Т. 4. С. 270.

они используются в смысле множественности и при этом могут функционировать как средство общения постмодернистски-демократических форм жизни, они приветствуются. Логика этого смешения характерна. Пока нечто стойко воплощает продолжение Нового времени, оно никак не связано с постмодерном, а представляет резкую оппозицию к нему. Постмодерн — это модерн, который больше не следует обязательствам Нового времени.

Как относится постмодерн (который закрывается от радикального модерна этого века и дистанцируется от раннего и классического Нового времени) к тому, что можно обозначить как модерн Нового времени, т. е. к сравнительным и двойным формам Нового времени, признаком которых было совмещение противоположных направлений, т. е. они составляли общую картину? Постмодерн признает в них фазу, в которой терпит крушение множественность (к которой он стремится), так как противоположные мотивы еще свойственны духу исключительности (Нового времени), вместо того чтобы представлять постмодернистский дух множественности. Мнимые «антиновые» времена или модерны в действительности в высшей степени проникнуты духом Нового времени.

Ввиду того что сложилось множество различных подходов к осмыслению постмодернизма и вариантов его развития, В. Вельш предлагает некую систематизацию, состоящую из несколько групп²². Первую (к которой относится и Лиотар) составляют авторы постструктурализма — М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, чье мышление обнаруживает близость к постмодернистским темам и способам рассмотрения, однако сами они этот термин не используют²³.

Вторая группа — так называемые «анонимные» авторы постмодернисты, которые по сути дела являются теоретиками и пропагандистами множественности.

²² См.: Философские основания эстетики постмодернизма. Научно-аналитический обзор. М., ИНИОН. 1993. С. 35-37.

²³ См.: Грякалов А. А., Прозерский В. В. Деконструкция и ее социально-культурный смысл // Художественная культура и искусство. Методологические проблемы. Л., ЛГИТ-МиК. 1987; Грякалов А. А. Структурализм в эстетике. (Критический анализ). Л., Изд-во Ленингр. ун-та. 1989; Соколов Б. Г. Маргинальный дискурс Деррида. СПб., 1996; Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., Интрада. 1996; Маньковская Н. Б. Деррида Жак // Корневище ОБ. Книга неклассической эстетики. М., ИФРАН. 1998; Философия культуры. Становление и развитие. СПб., Лань. 1998. (Гл. 8).

Третья группа — это авторы, которые хотя и критиковали постмодерн, но при этом открыли в нем много ценного (например, Альбрехт Вельмер)²⁴.

В четвертую группу сводятся авторы, которые считают себя сторонниками постмодерна, но мало поясняют, что они подразумевают под ним. К этой группе, по мнению Вельша, может быть причислен Хилари Патнэм, который наряду с такими философами, как С. А. ККрипке, К. Доннеллан и др., является автором «новой теории референции», где истина трактуется как соответствие реальности; Патнэм противник «картезианского» взгляда на сознание; чувственный опыт для него — это не пассивное реагирование и регистрация объектом сознанием, а «переживание в опыте различных аспектов мира живым существом»²⁵.

К пятой группе Вельш относит тех, кто открыто защищает постмодернистское мышление, но развивает его самостоятельно в русле отличных от Лиотара традиций, среди них — Дж. Ваттимо. Этот итальянский философ полагает постмодернизм «концом истории». Согласно его концепции, модерном было секуляризировано христианское понятие спасения, и потому история стала прогрессом по законам преодоления. Однако исчезновение фундаментальной определенности по поводу человеческой природы и ее законов, управляющих историей в целом, признание множественности различных видений истории привели к идее неизбежного конца метафизики, конца метафизической авантюры научной мысли. Мир современной науки разросся, привел к многоголосию, и невозможно эту полифонию привести к одному-единственному основанию. Ваттимо, ссылаясь на Ницше, считает, что нынешнему сознанию более адекватно мычание, и потому называет такое мышление ослабленным, «дебольным». «Деболизм» как постмодерн — это «конец истории»²⁶.

И, наконец, шестая группа — иного происхождения: постмодерн Роберта Шпэмана, взгляды которого выражают христианскую ориентацию, во многом разделяемые П. Козловски²⁷.

²⁴ Wellmer A. Kunst und industrielle Revolution. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne // *Wege aus Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* / hrsg. von Wolfgang Welsch. Berlin, Akad. Verl. 1994. S. 247-261.

²⁵ Патнэм Х. *Философия сознания*. М., Дом интеллектуальной книги. 1999.

²⁶ Vattimo G. Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie // *Wege aus Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne — Diskussion*. S. 233-246.

²⁷ Spaemann R., R. Löw, P. Koslowski (Hrsg.) *Evolutionismus und Christentum*. Weinheim. (VCH, Acta humaniora) 1986.

В классификации Вельша нет, естественно, абсолютного охвата всех философов, разрабатывающих постмодернистскую тематику, хотя с постмодернизмом принято связывать и такие имена, как Ф. Лаку-Лабарт, Поль Вирильо, Ричард Рорти, Одо Марквард, Петер Слотер-дайк, Пол де Ман. Целый ряд авторов, анализирующих проблематику постмодернизма, среди которых, П. Козловски, в том числе В. Вельш, способствуют его популяризации.

Наряду с рассмотренной систематизацией, сложилась другая, пожалуй, более лаконичная, в которой различают точный постмодернизм (созданный Лиотаром) и две его формы: анонимный и диффузный. К анонимному постмодернизму можно причислить тех теоретиков, которые не декларируют и не признают свою позицию постмодернистской, но фактически мыслят исходя из сознания неизбежности и позитивности множественности. Палитра широка. Ключевая фигура, без сомнения, Л. Витгенштейн, который в «Философских исследованиях» прощается с монотеистическим мышлением жесткого модерна и открывает необратимое многообразие языковых игр²⁸. В этот спектр входят теоретики культурного релятивизма и научно-теоретического плюрализма, а также некоторые представители школы Г. Риттера, в частности, Х. Блюменберг и О. Марквард²⁹. Риттер доказывал неизбежность двойной структуры модерна³⁰, а у Блюменберга появляется осознание действительности во множественном числе в противоположность мышлению³¹. Сюда же относятся и герменевтика Г.-Г. Гадамера³², и герметика Г. Ромбаха³³, представляющая плюральную онтологию. Еще более это верно для «постструктуралистов», таких, как Ж. Деррида и Ж. Делёз, которые мыслят постмодернистски, но достаточно осторожны, чтобы не навешивать на себя этот ярлык.

К расходящемуся спектру диффузного постмодерна можно причислить всех тех, кто в литературном смысле может обсуждаться

²⁸ См.: Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. М., Гнозис. 1994.

²⁹ Marquard O. Abschied vom Prinzipiellen. Stuttgart, 1981. S. 231; Marquard O. Nach der Moderne: Bemerkungen über die Futurisierung des Antimodernismus und die Usance Modernität // Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters/ Hrsg. von Koslowski P. et al. Weinheim, 1986. S. 45–54.

³⁰ Ritter J. Hegel und die Französische Revolution // Ritter J. Metaphysik und Politik.- Frankfurt a. M. 1977. S/ 183–255.

³¹ Blumenberg H. Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt a. M., 1985. S. 3.

³² Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., Прогресс. 1988;

³³ Romhach H. Welt und Gegenwelt: Umdenken über die Wirklichkeit: Die philosophische Hermetik. Basel, 1983.

как «постмодернист» и кто проповедовал окончание жесткого модернизма и осуществлял своего рода постмодернистскую практику, но кто не развил соответствующего ей теоретического обоснования. Эти постмодернисты проповедуют попури, всякость, смешение всего и всех. Их «интеллектуальный диснейленд» — фальшивая форма множественности, в которой она как раз и уничтожается, поскольку все смешивается в неразличимое единообразие. В такой унификации эта множественность сближается с модерном, ибо она пользуется главным образом классически-модернистскими потенциалами, противоположными рациональности Нового времени. К ней фактически относится модное слово о постмодернистском иррационализме. Основная ошибка этого псевдомодерна состоит в том, что он понимает и практикует плюрализм только как разрешение прояснения, а не как запрет рефлексии.

Философия оценила плюрализм модерна как позитивное видение, таким образом была конституирована на Западе постмодернистская философия. Уже сегодня стало ясно, что «акт философствования в конечном итоге возможен только в духовном пространстве полифонического взаимообогащения и взаимопроникновения»³⁴. Философский постмодернизм становится методологическим стержнем, который способствует осмыслению той ситуации, которая сложилась в последние десятилетия в культуре, поскольку, в отличие от предыдущих эпох, с диалогической доминантой, действовавшей лишь в каком-то направлении и в каких-то разделах культуры, наше время можно определить как эпоху «многомерного диалога» — многомерного именно потому, что диалог становится «универсальным, всеохватывающим способом существования культуры и человека в культуре»³⁵.

Пожалуй, особую позицию среди постмодернистских исследователей занимает Ж. Бодрийар, в работах которого анализируется целый спектр кризисных явлений, происходящих в культуре XX века и затрагивающих все сферы духовной и практической деятельности человека — экономику, политику, производство, религию, психологию, искусство. Многие особенности современной культуры Бодрийар выводит из концепции симулякров, изложенной им в ряде публикаций, в том числе в книге «Символический обмен и смерть» (1976)³⁶. Под симулякрами

³⁴ См.: Колесников А. С. Философская культура и основы ее преемственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1995. Сер. 6, Вып. 4. С. 12.

³⁵ Каган М. С. Философия культуры. СПб., Петрополис. 1996. С. 405.

³⁶ Baudrillard Jean. L'échange symbolique et la mort. P., 1976.

он понимает образы, поглощающие, вытесняющие реальность. Симулякры, по мнению автора, возникают лишь на определенном этапе развития культуры. Так, например, нет их в кастовом обществе, поскольку знаки защищены в нем системой запретов, обеспечивающей их полную ясность и наделяющей каждый недвусмысленным статусом. В эпоху Ренессанса наступает царство освобожденного знака и в этой связи общество, как утверждает Бодрийар, неизбежно вступает в эпоху подделки. Он различает три уровня симулякров.

В качестве иллюстрации подделки или фальшивки первого уровня Бодрийар указывает на невероятные достижения штукатурки (гипса) в искусстве барокко: в соборах и дворцах штукатурка объемлет все формы, имитируя любые материалы — бархатные занавески, деревянные карнизы, бесстрастных ангелов и чувственные изгибы тел; все это знаменует собой триумф демократии искусственных знаков. Знаки первого уровня — сложные, полные иллюзий, с двойниками, зеркалами, театром, играми масок — с приходом машин превращаются в знаки грубые, скучные, однообразные, функциональные и эффективные. В этом видит Бодрийар отличие симулякров первого уровня от второго, называя этот процесс «радикальной мутацией».

Симулякры второго уровня образуются в техническую эпоху воспроизводства, которой присуща серийность. Бодрийар отмечает, что впервые сделал важные выводы из принципа воспроизводства В. Беньямин в статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»³⁷. Беньямин был первым, кто увидел в технологии производства средство, форму и принцип совершенно нового поколения смыслов. Беньямин, а за ним Х. М. Маклюэн, считает Бодрийар, видели, что истинный смысл заключается в самом акте воспроизводимости. Охваченная лихорадкой бесконечной воспроизводимости, система приводит к образованию третьего уровня симулякров, где создаются модели, от которых происходят все формы. Только верность модели имеет значение, так как ничто больше не развивается в соответствии со своей целью. Моделирование более фундаментально, чем серийное воспроизводство, здесь взаимозаменяемость знаков более принципиальна. Сигналы кода как программные матрицы захоронены глубоко, кажется, на бесконечном расстоянии от «биологического» тела, они как «черные ящики», где в зародыше содержатся любая команда и любой ответ. Пространство

³⁷ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. ВНИИК. 1989. Вып. 2. С. 151–173.

больше не линейное или измеряемое, но клеточное: оно бесконечно воспроизводит одни и те же сигналы. Циклы смыслов становятся намного короче в циклическом процессе «вопрос/ответ», сводящемся к байту. Такой цикл попросту описывает периодическое использование одних и тех же моделей.

Итак, великие симулякры, созданные человеком, не принадлежат миру естественных знаков, а пребывают в мире рассчитанных сил: кибернетический контроль, модулируемые отклонения, обратная связь байтов информации и пр. Каждый следующий уровень симулякров включал в себя предыдущий. Как в свое время уровень подделки был захвачен и поглощен серийным воспроизводством, так же и весь уровень производства проваливается теперь в операционную симуляцию. В книге «Откровенность зла: эссе об экстремальных феноменах»³⁸ он оценивает современное состояние культуры как состояние симуляции, в котором «мы обречены переигрывать все сценарии именно потому, что они уже были однажды разыграны — все равно реально или потенциально». «Мы живем среди бесчисленных репродукций идеалов, фантазий, образов и мечтаний, оригиналы которых остались позади нас», — убежден философ. Например, исчезла идея прогресса — но прогресс продолжается, пишет Бодрийар. Пропала идея богатства, когда-то оправдывавшая производство, — а само производство продолжается, и с еще большей активностью, нежели прежде. В политической сфере идея политики исчезла, но продолжается политическая игра. Со всех сторон мы видим убывание сексуальности и расцвет некоей (исходной?) стадии, где бессмертные асексуальные существа размножаются простым делением единого пополам.

Бодрийар отмечает, что современная культура перенасыщена, что человечество не в состоянии расчистить скопившиеся завалы, что многие культурные явления находятся в состоянии транса (оцепенения), отсюда соответствующие разделы его книги: «Трансэстетика», «Транс-сексуальность», «Трансэкономика». Согласно философу, современная культура немощна, человечество не способно найти хоть какой-нибудь позитивный импульс в своем развитии. Характеризуя сложившуюся в мире ситуацию, он отмечает, что триумфальное шествие модернизма не привело к трансформации человеческих ценностей, зато произошло рассеивание, инволюция ценностей, и следствием этого оказалась «то-

³⁸ Baudrillard J. La Transparence du Mal: Essai sur les phenomenes extremes. P. Galilee. 1990.

тальная конфузия», «невозможность выдумать какой-либо определяющий принцип: ни эстетический, ни сексуальный, ни политический».

В связи с таким разнообразием оценок постмодернизма представляет интерес подход Дональда Рея Гриффина (США), который выделяет два варианта философского постмодернизма³⁹. Один из них, вдохновленный в той или иной мере прагматизмом, Л. Витгенштейном, М. Хайдеггером, постструктурализмом, «новой французской философией», и особенно Ж. Деррида, называет он деконструктивным (или элиминативным) постмодернизмом. «Преодоление современности» мыслится здесь на путях деконструкции традиционных составляющих мировоззрения, таких, как Бог, субъективность, цель, смысл, реальный мир, истина как соответствие. Некоторые из мотивов обусловивших появление постмодернизма этого типа, были вполне животрепещущими (например, исследование феномена тоталитаризма и тоталитарного сознания, в частности, связи последнего с языком). Однако в конечном итоге деконструктивный постмодернизм приводит к релятивизму и даже нигилизму, полагает Гриффин.

Альтернативным является конструктивный или ревизионерский постмодернизм, который также стремится преодолеть модернизм, но не путем деконструкции, а путем конструирования постсовременного мышления, посредством пересмотра предпосылок модернизма и нововременных концепций. Его конструктивная активность не ограничивается пересмотром мировоззрения; он обращается к современной науке, обнаруживая в ней не только свидетельства неадекватности современного мировоззрения, но и зародыши нового, грядущего мировоззрения. Он оказывает поддержку экологии, движению за мир, феминизму и другим освободительным движениям нашего времени. В противоположность чисто негативистским движениям конструктивный постмодернизм исходит из того, что современная эпоха привела к позитивным достижениям, от которых мы не должны и не сможем отказаться. Такой постмодернизм предполагает новое единство научных, этических, эстетических и религиозных интуиций.

Помимо указанных разновидностей классификации постмодернистских позиций особо можно выделить постмодернистов в буквальном смысле. Они воюют с ранним Новым временем, находят в модерне

³⁹ См.: The reenchantment of science: Postmodern proposals / Ed. Griffin D.R. N.Y., State univ of New-York Press, 1988.

Нового времени больше довода к сожалению, чем к радости, и только в нашем веке чувствуют себя как дома.

Итак, постмодернизм, в сущности, означает многомерное теоретическое отражение духовного поворота в самосознании западной цивилизации, особенно в сфере искусства и философии. Через осмысление всех проблем постмодернизма с необходимостью проходит идея преемственности культурного развития, трактуемая как весьма сложный процесс, прежде всего лишенный линейности. В культурном постмодерне выполняется характерная для XX века смысловая структура множественности. Во всех сферах своего проявления, осмысливая опыт предшествующего развития человечества, возвращаясь к истокам и основаниям, усматривая в пройденном пути не только ошибки и заблуждения, постмодернизм готов увидеть через прошлое и настоящее то, что должно сформироваться в будущем, и тем самым ищет пути к самоспасению и самосохранению человечества. В этой связи «задача философов, — заметил Р. Рорти, — не столько объяснить преемственность между прошлым и будущим, сколько помочь сделать будущее отличным от прошлого»⁴⁰.

§ 2. Постмодернистское искусство как предмет теоретического осмысления

Постмодернизм как явление культуры, по общему мнению, заявил о себе вначале в сфере искусства, и лишь потом обнаружили его преломление в различных сферах человеческой деятельности. Поэтому воззрения на искусство У. Эко, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Бодрийара, Ж. Делеза, И. Хассана, Р. Рорти, П. де Мана, Ф. Джеймисона, Ж. Деррида и некоторых других современных философов позволяют понять не только сферу художественного, но в целом своеобразие постмодернистской ситуации и ее преломление в различных областях человеческой деятельности: науке, политике, этнографии, этике и пр.

На европейском континенте патриархом постмодернизма можно считать Умберто Эко. Впервые проблематика постмодернистского осмысления искусства была поднята им в выступлении на XII Международном философском конгрессе в 1958 году (хотя термин «постмодернизм» им тогда не использовался), а затем изложена в книге «Открытое про-

⁴⁰ Рорти Р. Философия и будущее // Вопросы философии. 1994. № 6. С. 31.

изведение» (1962). Главная тема книги: как ведет себя искусство перед лицом вызова, который бросают им Случайность, Неопределенность, Вероятность, Двусмысленность, Многозначность, т. е. как реагирует искусство на те изменения, которые произошли в XX в. в связи с новыми представлениями о картине мира. Эко занят вопросом о том, как современное искусство осваивает беспорядок действительности — не слепой и губительный хаос развала, а тот «плодотворный беспорядок, позитивность которого выявила современная культура: разрушение традиционного Порядка, который считался у западного человека неизменным и окончательным и отождествлялся с объективной структурой мира»⁴¹. Искусство, опережая социальные науки и социальные преобразования, пытается найти разрешение нашему кризису и находит его в сфере воображения, предлагает нам образы мира, которые являются как бы гносеологическими метафорами. Современное искусство «отвергает те схемы, которые в традиционной психологии и культуре укоренились настолько, что стали казаться естественными»⁴², но в то же время оно не изменяет величию и устремлениям прежней культуры. Эко приводит примеры из творчества Д. Джойса, которому, полагает он, удалось создать новый образ Вселенной исходя из идеи порядка и формы, навеянной ему томистским образованием; в его творчестве можно проследить постоянное диалектическое взаимодействие между двумя этими видениями мира («упорядоченным», традиционным и пробабиллистским, современным).

Эко обосновывает необходимость введения понятия «открытое произведение», которое должно быть применимо к искусству если оно намерено отвечать запросам современного мира, оно должно быть открытым в своем подходе к миру. Он занят историческим исследованием «моделей культуры», которые направляли и направляют художественное творчество. Искусство не связывает себя теперь раз и навсегда установленными нормами, как это было присуще нормативной эстетике, а создает и исследует такую картину мира, которая уже не привязана к жестким моделям. «Открытое» произведение искусства способствует осознанию особой свободы в зрителе или читателе, побуждает его к формированию собственной модели мира.

⁴¹ Эко У. Открытость произведения искусства // Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики. Сб. переводов и рефератов. В 2 ч. М., 1976. Ч. 2. С. 22.

⁴² Там же. С. 23.

Новым является подход Эко к вопросу о соотношении искусства и мировоззрения. В отличие от традиционного искусства, современное искусство не воспроизводит в структурах искусства кризис современного мировоззрения. По мысли Эко, современное искусство подвижимо диалектическим напряжением между двумя крайностями — приверженностью к более или менее стройным моделям, с одной стороны, и растворением в неустроенной стихии современности с другой. Путь, которым идет современное искусство, трудно определить, ибо оно говорит о мире, которого еще нигде нет, но который находится в становлении. Прогрессивным современное искусство является уже потому, что оно стремится вырваться из рамок психологической и культурной привычки. Содержанием современного искусства всегда остается конкретное отношение человека к миру и его деятельность, но, чтобы эта деятельность была конструктивной, она должна протекать в рамках формальных структур, согласно Эко. «Открытость» произведения искусства может быть явлена лишь в определенности, завершенности формы.

Открытость современного произведения искусства — лишь одна из его характерных черт, способствующая созданию впечатления «вечно новой глубины», «всеобъемлющей целостности». В отличие от традиционного искусства, которому также присуща открытость, но в имплицитной форме, в современном искусстве прослеживается стремление к эксплицитной открытости, и притом доведенной до своего последнего предела, когда многозначность, двусмысленность, неисчерпаемая возможность вторгаются уже в самые элементы, служащие для достижения эстетического результата. Не только содержание, но и сама форма художественного произведения в современном искусстве становятся преднамеренно многозначными. И здесь отражается «общая тенденция нашей культуры в направлении тех процессов, в которых, вместо однозначной и необходимой последовательности событий, утверждается как бы поле вероятности, “двусмысленность” ситуации, способная стимулировать каждый раз новый деятельный и интерпретационный выбор»⁴³. Тем самым искусство выполняет особую задачу по формированию новых представлений о мире в среде своих читателей, зрителей, способствует ломке отживших стереотипов мышления, обеспечивает тем самым свободное волеизъявление индивидов.

⁴³ Там же. С. 26.

Таким образом искусство действует уже не только на эстетические структуры, но и на уроне воспитания в современном человеке способности к самовыражению.

Во взглядах Эко на современное искусство намечены следующие подходы: утверждение открытости художественного произведения, вызванное новым пониманием картины мира, кардинально отличным от всех предшествующих. В итоге был сделан акцент на элементе множественности, полисемии в искусстве и на смещении интереса к читателю в процессе интерпретации художественного произведения. Эко подчеркивает, что текст содержит большое количество потенциальных значений, но ни одно из них не может быть доминирующим. Текст лишь представляет читателю поле возможностей, актуализация которых зависит от его интерпретативной стратегии⁴⁴. Впоследствии эти идеи Эко воплотил в романе «Имя роза», который стал классическим примером постмодернистского романа, сравнимым многими критиками со слоеным пирогом, адресованным различным социальным слоям читателей.

Итоговой работой ученого по эстетике постмодернизма можно считать статью «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» (1994)⁴⁵. В ней Эко объясняет зависимость постмодернистского искусства от массовой культуры, в частности от китча, показывая, что, с одной стороны, постмодернизм впитал в себя некоторые приемы массовой культуры, с другой — отверг ее с тем, чтобы снять дистанцию между массовой и элитарной культурами, характерную для модернистской эстетики и модернистских теорий искусства.* Здесь же Эко указывает на ряд признаков, отличающих традиционное искусство и искусство современное: для традиционного общества характерны нормативность, жесткая регламентация во всех сферах со-

⁴⁴ См.: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., Петрополис. 1998.

⁴⁵ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. Минск, «Красико»—принт 1996. С. 48–73.

*Под «модернистскими» У. Эко понимает те теории, которые появились вместе с маньеризмом, развивались с романтизмом и обрели новое рождение в авангардизме в начале XX века. Поясним понятие «маньеризм» словами Ж. Батая: «В Италии маньеризм ведет свое происхождение от Микеланджело. Во Франции он восхитительно представлен школой Фонтенбло... Классицисты презирали маньеризм..., я использую его, чтобы подчеркнуть противоположность классицизма, домогающегося нетленных истин, и маньеризма, ищущего отображения сумасбродства!» (Батай Ж. Из «Слез эроса» // Танатография эроса. СПб., Мифрил. 1994. С. 302, 307–308).

циальной жизни — это провоцирует в искусстве к созданию ситуации, в которой зритель, читатель получает радость от разрыва; для современного общества характерны потрясения, кризисы, разрывы, что соответственно способствует созданию в искусстве повторений, создающих иллюзию стабильности, устойчивости, созданию нарративов, воспроизведения (инноваций). Эко поясняет, что повторения, о которых идет речь, отличаются от повторений в понимании С. Кьеркегора или Ж. Делёза; повторения у него скорее следует понимать в самом обыденном, буквальном смысле. Нашу современную эпоху он называет эпохой повторений, выделяя в искусстве целый ряд сложившихся типов повторений, поясняя каждый из них. Среди них такие как, *retake* (повторная съемка), *remake* (переделка), серия, сага, интертекстуальный диалог. Эстетическое удовольствие зритель, читатель должен получать из осознания того, как сделан текст, от узнавания знакомых мотивов, от выстраивания интертекстуальных связей, полагает Эко. Собственно об этом писал Р. Барт, когда различал два способа чтения текстов: один захватывающий, быстрый, который устремляется вслед за разворачиванием сюжета и ведет читателя через перипетии интриги, и другой — медленный, вдумчивый, прилежный, который испытывает удовольствие от прерывности, мерцания, допускает свободный ритм чтения, при этом малопекущийся о целостности текста, но приносящий «удовольствие от текста»⁴⁶.

На американском континенте постмодернистские взгляды были впервые четко выражены литературоведом Лесли Фидлером в его работе «Пересекайте рвы, засыпайте границы» (1969)⁴⁷ в которой автор поставил проблему снятия границ между элитарной и массовой культурами, столь характерную для модернистского искусства, между реальным и ирреальным. Писатель в его концепции назван «двойным агентом», поскольку обязан осуществлять в своем творчестве связь реальности технологизированного мира и мифа (чуда, вымысла), отвечать в равной мере и элитарному, и популярному вкусам. Произведение искусства должно стать как бы многоязычным, приобрести двойную структуру как на социологическом, так и на семантическом уровнях.

⁴⁶ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., Прогресс. 1994. С. 462–518.

⁴⁷ Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993. С. 462–518.

Такого рода направленность художественного творчества была вызвана реакцией на элитарность, присущую большинству форм модернизма. Эту же черту модернистского искусства намеревался преодолеть американский архитектор и архитектурный критик Чарльз Дженкс, перебравшийся в Лондон и продолжающий работать в русле идей Фидлера. Им было введено понятие «двойного кодирования»⁴⁸, которое подразумевает возможность автора одновременно двойной апелляции: и к массе и к профессионалам. По словам Дженкса, типичные постмодернистские строения выказывают некую двойственность, некую осознанную шизофрению. В дальнейшем дуализм постмодерна уступил в концепции Ч. Дженкса место плюрализму стилей, архитектурных языков. В 1987 году в статье «Что такое постмодернизм?», исходя из теоретических разработок Лиотара, Дженкс развивает свое представление о постмодернистском искусстве, предложив таблицу из одиннадцати основных характеристик постмодернистского классицизма: диссонансная красота или дисгармоническая гармония; плюрализм и радикальный эклектизм; урбанистический контекстуализм; антропоморфизм; восприятие исторического континуума пародийным и ностальгическим образом; интертекстуальность; двойное кодирование, использование иронии, многосмысленности и противоречия; мультивалентность; переинтерпретация условностей; разработка новых риторических фигур; присутствие отсутствия. Последняя черта подытоживает все остальное: постмодернизм есть прежде всего стиль пародийного, иронического использования традиции, которая в результате присутствует и отсутствует одновременно, отсутствует в силу самого факта присутствия. Теоретические изыскания Дженкса свидетельствуют о взаимном влиянии, обогащении и преемственности постмодернистских идей двух континентов.⁴⁹

В центре размышлений Ж.-Ф. Лиотара об искусстве находится проблематика «нерепрезентативной эстетики», развить которую Лиотар стремится в противовес моделям репрезентации, утвердившимся в искусствоведении и в философии после Гегеля. Событие ускользает от репрезентации — не поддается однозначному схватыванию в понятиях и образах, оставаясь принципиально неопределенным. Никакое изображение не изображает событие, изображение лишь отсылает к неизобразимому, указывает на непредставимое. Эти воззрения Лиота-

⁴⁸ См.: Дженкс Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма. М., Стройиздат. 1985.

⁴⁹ См.: Flierl B. Postmoderne Architektur: Zum architekturtheoretischen Diskurs der Postmoderne bei Chares Jenchs // Weimater Beiträge. B., 1990. Jg. 36, H. 7, S. 1077-1093.

ра касаются не только искусства, но и распространяются им на любое высказывание. Современному искусству надлежит не поставять реальность, согласно его концепции, а изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено.

Согласно Лиотару, современность разворачивается в ускользании реального и в соответствии с возвышенным соотношением представимого и мыслимого. Главная черта современного искусства — это тяга к возвышенному, представление непредставимого. Обоснование этой черты искусства он выводит из эстетических воззрений Э. Берка, изложенных на заре романтизма в «Философском исследовании происхождения наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1757) и в меньшей степени из философии И. Канта⁵⁰. Кант вполне мог позаимствовать у Берка анализ противоречий, характеризующих чувство возвышенного, полагает Лиотар, но он лишил его эстетику заключенного в ней ее главного смысла: осознание того, что возвышенное вызывает к жизни опасностью, что больше ничего не произойдет⁵¹.

Вместе с категорией «возвышенное», рассматриваемой Лиотаром в качестве эстетической доминанты современного искусства, смысл искусства он видит также в способности свидетельствовать о существовании неопределенности. Обе тональности в искусстве, различаемые Лиотаром: и выражающая бессилие представления, ностальгию по присутствию (воплощенную в творчестве немецких экспрессионистов К. Малевича, Де Кирико, М. Пруста), и демонстрирующая мощь рассудка, повышенного жизнеощущения и ликования (позиция представлена, по его мнению, творчеством Ж. Брака, П. Пикассо, Л. М. Климта, М. Дюшана, Дж. Джойса), выражают соответственно сожаление и дерзание. Тяга человека к представлению мыслимого и осознание невозможности этого представления побуждают его к изобретению каких-то новых правил игры: живописной, литературной или любой другой.

Идея возвышенного пришла в художественное творчество между XVII и XVIII веками в Европе, и именно с этим понятием связывает Лиотар формирование эстетики и самоопределение романтизма. Возвышенное определяет Лиотар как форму чувственности, характеризующую

⁵⁰ См.: Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. СПб., Алетейя. 1997. С. 233-236.

⁵¹ Там же.

современность. Современное искусство сознательно отвергает многие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией, предлагает иное отношение человека к окружающему миру, демонстрирует особое видение. По убеждению Лиотара, художник или писатель находится в ситуации философа, поскольку он создает творение, не управляемое никакими предустановленными правилами. Эти правила создаются вместе с творением, и таким образом каждое произведение становится событием. Отсюда постмодерн, согласно концепции Лиотара, следовало бы понимать как парадокс предшествующего будущего.

Воззрения Лиотара о неопределенности в искусстве близки воззрениям Эко об открытости художественного произведения как принципиальной черте искусства, созвучной новой эпистемологической картине мира. Хотя француз и итальянец прибегают к разным понятиям, говорят они по сути об одном и том же: о моделировании искусством ситуации, подобной современным представлениям о мире.

Один и тот же факт, характеризующий состояние современного искусства, — плюрализм форм, стилей — получает, как видим, неоднозначную интерпретацию. Лиотар отмечает плюрализм, как существенную черту современного искусства (и не только искусства, а культуры в целом). Поэтому он полемизирует с Ю. Хабермасом, сожалеющим о несостоявшемся проекте модернизма. «Мы дорого заплатили за ностальгию по целому и единому», — пишет Лиотар и декларирует: «Война целому, будем свидетельствовать о непредставимом, активизировать распри, спасти честь имени»⁵². И если некоторые теоретики разнообразие стилей, форм, методов современного искусства сводят к эклектике, то Лиотар пишет о плюрализме и настаивает на равноправии дискурсов, поэтому не случайно название одной из его работ «Распря» (1983). Он против постмодернистских версий, выдвинутых Ч. Дженксом и Б. Олива; за их эклектизм он признает сопоставимые стратегии отрицания конфликта. Лиотар убежден, что искусство в современном мире должно занять весьма категорическую позицию, оно не должно приспосабливаться. Эту позицию в какой-то мере разделяет В. Вельш, который считает искусство «школой плюрализма», однако предостерегающе относится к подобным макси-

⁵² Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem* 93. Ежегодник. M. Ad Marginem. 1994. С. 323.

малистским заявлениям, полагая, что «этот пафос есть голос, прогнозирующий недуг, его дух — политический»⁵³.

Как уже отмечалось, эстетическую доминанту современного искусства Лиотар определяет категорией «возвышенное». Это чувство, включает некое сочетание удовольствия (от того, что разум превосходит всякое представление) и боли (от того, что воображение не в силах соответствовать понятию). Искусство может представить, что имеется нечто непредставимое. Художественное творчество в таком понимании означает переход к эстетическому взгляду на человека и мир, который насущно необходим для современной эпохи. В. Вельш полагает, что в этом случае между философским постмодернизмом и художественной практикой модернизма существуют генетические отношения⁵⁴.

Весьма резкую позицию по отношению к невероятным метаморфозам современного искусства занимает Ж. Бодрийар. Он считает, что художественные формы теперь не создаются, но лишь варьируются, повторяются. Бессилие в создании новых форм — симптом гибели искусства. Бодрийар приходит к выводу, что современное искусство находится в состоянии стазиса (оцепенения): варьирование давно известных форм, бесконечные их комбинаций приводят к болезненным порождениям, которые у него ассоциируются с метастазами, т. е. с болезненными, злокачественными образованиями. Он однозначно указывает на гибель искусства: «Как и все исчезающие формы, искусство стремится дублировать себя посредством симуляции; но оно все равно вскоре уйдет, оставив после себя колоссальный музей фальшивого искусства и полностью уступив место рекламе»⁵⁵. Бодрийар, конечно же, близок к воззрениям американского философа Френсиса Фукуямы, который писал о грядущем печальном постисторическом периоде, в котором нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории⁵⁶.

В осмыслении природы современного искусства и определении его особенностей Бодрийар исходит из представлений классической эстетики, где искусство рассматривалось как отражение реального мира, но поскольку человечество создало гиперреальность, то Бодрийар по-

⁵³ Welsch W. Einleitung // *Wege aus Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* / hrsg. von Wolfgang Welsch. Mit Beitr. von J. Baudrillard... — 2. Berlin, Akad. Verl. 1994. S. 31.

⁵⁴ См.: Welsch W. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, 1987.

⁵⁵ Бодрийар Ж. Трансэстетика // Музыкальный ежемесячник «ROCH FUZZ». 1995. №26.

⁵⁶ См.: Фукуяма Ф. *Конец истории?* // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 134-148.

звolyет себе утверждать, что искусства больше нет, вместо него производятся лишь симулякры, которые не отражают реальность, а искажают ее, свидетельствуют о ее избытке или об угасании. Этот процесс симуляции реальности более всего наблюдается в технических видах искусства. И хотя такие фильмы, к примеру, как «Китайский квартал», «День кондора», «Барри Линдон», «1900», «Вся президентская рать», по его признанию, «абсолютно сработанные вещи», их «качество несомненно», но именно это совершенство и вызывает у него беспокойство, поскольку они «не настоящие фильмы»⁵⁷, а некие гигантские фото-, кино- или историко синтезаторы. Бодрийар убежден, что кино трансформируется и выступает теперь не в форме произведения искусства, а в качестве некоего генератора, наполняющего жизнь мифической силой, и это его мифическое преобразование — последний великий миф нашей эпохи. Трансформации, считает философ, подвержены и другие виды искусства.

Рассмотрим позиций классической эстетики отношение к традиционным категориям «форма» и «содержание» в концепциях Бодрийара и Лиотара. По Лиотару содержание искусства непредставимо, форма же узнаваема, и это повод для утешения и удовольствия. Для Бодрийара содержание современного искусства не репрезентирует реальность, а искажает ее, трансформирует; формы варьируются, повторяются и это бессилие в создании новых форм — симптом гибели искусства. Потеря рамок прекрасного и безобразного привела к нарушению «тайного кода эстетики» и соответственно к гибели искусства, убежден Бодрийар. Уйдя из искусства, развоплотив форму, линию, цвет, эстетический код выразился в «операционных формах», эстетизируя «все убожество мира», все банальное, маргинальное, сообщая ему «эстетическую прибавочную стоимость знака» и влияя на отношения потребления. При этом значима уже не вещь, а идея отношения через серию вещей, которая ее проявляет, образуя новый язык и культуру, «новый гуманизм» потребления⁵⁸. Исчезло то, что отделяло искусство от простого продуцирования эстетических ценностей, искусство вступило в трансэстетическое поле симуляций⁵⁹.

⁵⁷ Бодрийар Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10. С. 169.

⁵⁸ Бодрийар Ж. Система вещей. М., 1995. С. 154; его же: О совращении // Ad Marginem '93: Ежегодник. М., Ad Marginem. 1994. С. 324–353.

⁵⁹ Бодрийар Ж. Транспаранс зла // Горизонты культуры. СПб., 1992. С. 235.

Бодрийар замечает, что если образы таких искусств, как литература, живопись, театр, архитектура и побуждают нас еще к грезам и фантазиям, то технологические образы вообще отсекают какие бы то ни было суждения о реальности, приводят к отрицанию принципа реальности. И телевидение в этом опережает кинематограф. Бодрийар, конечно же, совершенно прав, когда отмечает особенность восприятия такого рода симулякров: они не трогают душу, они оставляют равнодушными, они не оказывают на нас никакого воздействия, помимо, пожалуй, некоего «животного очарования образами». В этом он видит истинную катастрофу, происходящую с технологическими видами искусства, которые захватывают не благодаря своей репрезентативной способности, а напротив, потому, что уводят нас от каких-либо суждений о реальности.

Если рассматривать искусство в контексте теории мимесиса, то сегодняшнее искусство не отражает реальность, поскольку реальность полностью сменилась «игрой в реальность», «сегодня сама реальность гиперреалистична»⁶⁰. Для Бодрийара реальность — то, у чего может быть эквивалентная репродукция; гиперреальность — это то, что уже было репродуцировано. Гиперреальное находится за пределами репрезентации исключительно потому, что оно располагается в сфере симуляции, где барьеры репрезентации безумно подвижны. Наслаждение знаками вины, отчаяния, насилия и смерти заменяет, по мнению Бодрийара, настоящие вину, тревогу и даже смерть в полной эйфории симуляции. Поэтому реальное и воображаемое в сегодняшней жизни перемешаны. Бодрийар формулирует парадоксально звучащее утверждение: «Искусство сегодня повсюду, ведь искусственность покоится в сердце реальности. Но искусство сегодня умерло, ведь мертвы не только его критическая трансцендентность, но и сама реальность...»⁶¹ И в этом Бодрийар солидаризируется с Ницше, который полагал, что «искусство... окружает магия смерти», что «на художника скоро будут смотреть как на прекрасный пережиток»⁶². Нет больше Искусства как творчества (отмечает Бодрийар с заглавной буквы), умерла Душа искусства, нет больше искусства как формы проникновения реальности

⁶⁰ Baudrillard J. Die Simulation // Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. Mit Beitr. von J. Baudrillard.. -2. Berlin, Akad. Verl., 1994. S. 153–162.

⁶¹ Там же. S. 162.

⁶² Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч. в 2-х т., М., Мысль. 1990. Т. 1. С. 357.

в ирреальное, искусства, уводящего в трансцендентность. Не требуются сегодня для художественного творчества ни вдохновение, ни интуиция, ни воображение, а нужен лишь тот, кто умеет программировать, ибо машина может воспроизвести любые возможные формы; поэтому «художником» может быть каждый. Благодаря средствам массовой информации, компьютерной науке и видеотехнологии, любой становится потенциальным творцом. Искусство не является теперь священной ценностью. Создается впечатление, пишет Бодрийар, что сегодня искусство и художественное вдохновение испытывают своеобразный паралич «воли к форме», словно все, что столь великолепно развивалось в течение столетий, неожиданно оказалось парализованным своим собственным имиджем и своими богатствами; и как следствие этого просматривается другая тенденция — бесконечная варьируемость всех предшествующих форм, что привело к беспорядку в искусстве, к фундаментальному разрыву тайного кода эстетики.

Современные произведения искусства для Бодрийара лишь имиджи, которые невозможно увидеть; они внушают нам образы, за которыми кроется нечто исчезнувшее. Искусство всегда было тем, что стремилось увести нас от реальности. Сегодня эта утопия, считает Бодрийар, к несчастью, реализовалась: «Наши образы подобно иконам. Они позволяют нам верить в искусство, уклоняясь от ответа на вопрос о его бытии»⁶³. Искусство размножается повсюду, пишет Бодрийар, но способность воспроизводить реальность исчезает. Вывод, к которому он приходит, сводится к тому, что сегодня все формы современного искусства, все стили без исключения вступили в трансэстетический мир симуляции (от франц. *transe* — оцепенение).

Не все западные теоретики придерживаются такого же мнения относительно новейших тенденций в современной культуре. Так, например, Поль Вирильо считает, что слово «симуляция» уже устарело, заявив: «Я не согласен с моим другом Бодрийаром по поводу симуляции... Мы далеко ушли от симуляции, мы добрались до замещения»⁶⁴. Это уже другая тема, касающаяся новых компьютерных технологий. Отношение к ней разное. Если Бодрийар с развитием техники связывает появление симулякров и прогнозирует замену ими искусства, то Лиотар, признавая значимость теории своего коллеги, видит в этом угрозу

⁶³ Бодрийар Ж. Трансэстетика // Музыкальный ежемесячник «ROCH FUZZ». 1995. № 26.

⁶⁴ Вирильо П. Бог, кибервойна и ТВ // Комментарии. 1995. № 6. С. 210.

разнообразию, множественности, полистилистике, ему «представляется действительность, которая приносит понятие бита, информационного единообразия, гораздо более тревожной»⁶⁵. Пожалуй, наиболее «авангардный» в этом вопросе У. Эко, активно использующий возможности компьютерных технологий для создания новых форм хранения информации, пишущий о гипертекстах и читающий о них лекции. При этом он убежден в том, что обычная книга не только не исчезнет со временем, но будет существовать наряду с продукцией передовых технологий.

Весомый вклад в теорию постмодернизма внесли обоснованные Ф. Джеймисоном такие его черты, как «пастиш» и «шизофрения», изложенные в статье «Постмодернизм и потребительское общество» (1983) и получившие дальнейшее развитие в работе «Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма» (1991). Одна из этих концепций характеризует программную вторичность творческих результатов в искусстве, другая — «разорванное сознание» постмодерна.⁶⁶

В первой концепции Джеймисон обосновывает возможность ироничного отношения к предшествующим культурным ценностям, и не только к модернистским, развивая понятие пастиша (*pastiche* — подражание, имитация), введенное в свое время Т. Адорно. Пастиш в адорновском смысле принципиально отличается от пародии, которая нацелена на дискредитацию стилей, существующих в культуре. Как пастиш, так и пародия, по мнению автора, включают имитацию или, еще лучше, мимирию каких-то других стилей, но они имеют принципиальное отличие. Модернистская литература, по мнению автора, предоставляет обширное поле для пародии, поскольку всем великим писателям модернистам свойственно изобретать или конструировать нечто весьма уникальное. Поэтому пародия пышно произрастает на уникальности подобных стилей. Однако в отличие от пародии, которая содержит всегда сатирический импульс, пастиш — это нейтральная практика подобной мимирии, без сатирического импульса и смеха, без того все еще присутствующего в пародии ощущения, что есть нечто нормальное, в сравнении с чем имитируемое выглядит комичным. Пастиш — это пустая пародия, пародия, утратившая чувство юмора. Пастиш сегодня

⁶⁵ Lyotard J.-F. *Die Moderne redigieren // Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* / hrsg. von Wolfgang Iser. Berlin, 1994. S. 214.

⁶⁶ Джеймисон Ф. *Историзм в «Сиянии» // Искусство кино*. 1995. № 7. С. 54-61; его же: *Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов*. Минск. «Красико» — принт. 1996. С. 6-31.

оказался в сфере высокой культуры, когда современные художники в отсутствии формы и содержания рядятся в маски отживших маньеризмов.

В трактовке шизофрении Джеймисон исходит из понимания ее как языкового расстройства, обоснованного Ж. Лаканом, как разрыва отношений между означающими. Джеймисон поясняет, что это понятие он использует в целях описания, но никак не диагностики. Шизофреник не обладает нашим опытом временной продолжительности, он обречен жить в вечном настоящем. Шизофреническое переживание — это переживание изолированных, разъединенных, прерывных материальных означающих, еще способных составить связную последовательность. Поэтому шизофреник не имеет личной идентичности в нашем понимании — ведь наше чувство идентичности основывается на ощущении постоянства понятий «Я» и «мое» во времени. Шизофреник будет обладать гораздо более интенсивным переживанием каждого данного момента мира настоящего, нежели обычный человек. Он отдан во власть недифференцированного видения настоящего мира, когда темпоральная протяженность рушится, переживание настоящего становится потрясающим, непереносимо ярким. В концепции шизофрении можно увидеть общность идей Джеймисона и И. Хассана, который шизофрению противопоставлял паранойе, присущей, согласно его обоснованиям, модернистской культуре⁶⁷.

В сфере художественной культуры возникновение постмодернизма, по мнению Джеймисона, вызвано реакцией на высокие формы модернистского искусства. Поскольку модернистских форм высокого искусства было несколько, то, соответственно, сложились разнообразные формы постмодернистского искусства, стремящиеся вытеснить предшествующее в художественной практике. К особенностям постмодернизма относит Джеймисон стирание прежних категорий жанра и дискурса, которые можно обнаружить в области так называемой «современной теории». Это явление относится прежде всего к французским текстам, но постепенно становится широко распространенным и означает, в частности, конец философии как таковой. К примеру, как определить работы М. Фуко, — вопрошает Джеймисон, — что это, философия, история, социальная теория или политическая наука? Такого рода «теоретический дискурс» — черта постмодернизма. М. Рыклин полагает: Фуко пишет литературой, поскольку в его текстах много неопределенности, неklas-

⁶⁷ См.: Постмодернизм и культура (материалы “круглого стола”) // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 5.

сифицируемого напряжения, что в литературе он видит машины смысла. Такого рода теоретический дискурс, впитавший в себя особенности художественного дискурса, — черта постмодернистской эпохи⁶⁸.

Искусство для Ж. Делёза (1926–1995) — желаемая художественная машина, производящая фантазмы. Постановку этой проблемы, чрезвычайно актуализировавшейся в XX веке в виде теории симуляции, он вменяет Платону. Современность, согласно Делезу, определяется властью симулякров.

Жиль Делёз и Феликс Гватарри — авторы совместной книги «Анти-Эдип», задуманной как начало многотомника «Капитализм и шизофрения». Подобно Ж. Лакану, они усматривают апофеоз творчества в сжигании либидозной энергии. В этом им видится высшая форма искусства для искусства. Делёз и Гватарри предлагают новый метод исследования художественного творчества: вместо занимавшего умы несколько десятилетий психоанализа — шизоанализ. Фундаментальное отличие шизоанализа от психоанализа в том, что шизоанализ раскрывает нефигуративное и несимволическое бессознательное, чисто абстрактный образ в том смысле, в каком говорят об абстрактной живописи⁶⁹. «Литература — совсем как шизофрения: процесс, а не цель, производство, а не выражение»⁷⁰. Поэтому искусство — это лишь желаемая художественная машина, производящая фантазмы. Воплощением шизолитературы выступает творчество А. Арто, реализующего, по мнению Делёза, идеальную модель писателя-шизофреника, «Арто-Шизо»⁷¹. В живописи ту же модель представляет В. Ван-Гог.

Особо Делез анализирует природу театрального искусства, считая его наиболее постмодернистским. Совместно с итальянским драматургом, режиссером и актером Кармело Бене он пишет книгу «Переплетения»⁷², посвященную шизоанализу театрального искусства. Делёз призывает отказаться от деспотии текста, авторитаризма режиссуры, нарциссизма актеров и создать новую театральную форму — «театр не-представления, не-изображения», отделенный от зрителей

⁶⁸ См.: Рыклин М. К. Мишель Фуко: мыслить литературой // Эстетический логос. М., 1990. С. 94–101.

⁶⁹ См.: Маньковская Н. Б. Шизоанализ вместо психоанализа? Структурно-психоаналитическая эстетика. М., Знание. 1991.

⁷⁰ Цит. по: Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995. ИФРАН. С. 64.

⁷¹ См.: Делёз Ж. Логика смысла. М., Академия. 1995. С. 107–120.

⁷² См.: Bene C., Deleuze G. Superpositions. P., 1979.

эмоциональным, звуковым, семантическим барьером. Его прообразами становятся театры А. Арто, Б. Вилсона, Е. Гротовского, «Ливинг-театр». Человек театра, по мнению Делёза, — это не драматург, не актер и не режиссер. Это хирург, оператор, который делает ампутации, операции, реализуя свои шизоидные интенции⁷³.

Плодотворным видом искусства, с точки зрения шизоанализа, Делёз и Гваттарри считают кино. Кроме того, анализу этого вида искусства Делёз посвятил две книги⁷⁴. Аналогично трактуется живопись, высшее проявление которой — декодирование желаний. Таким образом, искусство в целом рассматривается Делёзом и Гваттарри как единый континуум, принимающий различные формы — театральные, музыкальные, живописные, — объединенный единым принципом: всё подчиняется скорости шизо потока, является его вариациями.

Делёз и Гваттарри вводят новые термины для объяснения природы искусства в своей книге «Ризома»⁷⁵. Авторы различают два типа культур, сосуществующих в наши дни, — «древесную» культуру и культуру «корневища» (ризомы). Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам, вдохновляется теорией мимесиса. Искусство здесь подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Символом этого искусства может служить дерево, являющее собой образ мира. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. Для «древесного» типа культуры нет будущего, он изживает себя, полагают Делёз и Гваттарри.

Современная культура — это культура «корневища», и она устремлена в будущее. Ее воплощением является постмодернистское искусство. Книга-«корневище» будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр. Грядет не смерть книги, а рождение нового типа творчества и, соответственно, чтения. Книга-«корневище» будет реализовывать принципиально иной тип связей: все ее точки будут связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно прерываются. Такой тип нелинейных связей предполагает иной способ чтения. Делёз и Гваттарри вво-

⁷³ См.: Meglynn Fred. Postmodernism and Theater // Postmodernism — Philogomes and The Arts. P. 137–154.

⁷⁴ Deleuze G. Cinema 1. L'image-mouvement. Paris, Les Editions de Minuit, 1983; L'image-temps, 1985; Делёз Ж. Кино 1. Образ в движении // Искусство кино. 1997. № 6. С. 138–147.

⁷⁵ Делёз Ж., Гваттарри Ф. Ризома // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. Минск. «Красико» — принт. 1996. С. 6—31.

дят понятие «шведский стол», когда каждый берет с книги-«тарелки» все, что хочет. Такое «корневище» можно представить себе как «тысячу тарелок» — именно так называли авторы одну из своих книг⁷⁶. Такого рода организацию художественного текста Эко сравнивал с энциклопедией, в которой отсутствует линейность повествования и которую читатель читает с любого необходимого ему места. Именно так создаются гипертексты в компьютерных сетях, когда каждый из пользователей вписывает свою версию и отправляет ее для дальнейшего наращивания другими пользователями.

В своей книге «Что такое философия?» эти же авторы выделяют хаосмы, которые используются в качестве философских понятий, научных принципов и художественных аффектов⁷⁷. В свое время к понятию «хаосмы» прибегал У. Эко, позаимствовав его у Д. Джойса в «Поминках по Финнегану». Вклад Делеза и Гваттари в становление постмодернистской эстетики и философии искусства огромен; сформулированные ими важнейшие понятия — ризоматика, картография, машинность артефактов — нашли широкое воплощение в художественной практике 1980-х–1990-х годов.

Если модернистская теория художественного творчества предполагает, что мимесис как адекватность образа своему референту, может быть заключен в скобки и что произведение искусства может замещать собою референт в качестве метафоры, то постмодернизм не заключает в скобки референт, а вместо этого обращается к углубленному осмыслению самой референтной деятельности и, соответственно, к проблеме репрезентации.

Уроки модернистской революции в репрезентации исследовал Жак Деррида. Он предпринял деконструкцию концепции мимесиса, назвав его «миметологизмом», придав ему тем самым собственную интерпретацию. Об этом он пишет в «Грамматологии», характеризуя период от Платона до Фрейда как период захвата логоцентристской метафизикой области репрезентации, где всем видам письма отводятся вторые роли в качестве «средства». Альтернатива, которую Деррида предлагает «миметологизму», не отрицает референт, но переосмысливает последний: он усложняет ту пограничную ситуацию, которая фиксирует проблему разделения текста и того, что лежит за его краями, что классифицируется как реальное.

⁷⁶ Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux*. P., 1980.

⁷⁷ Делез Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* М., Алетея. 1998.

Осуществляя деконструкцию мимесиса, Деррида ставит вопрос о разработке нового концепта письма, называя его грамма или разнесение. Заслуживает рассмотрения в этой связи суждение Грегори Л. Ульмера о том, что новый концепт Деррида вполне сопоставим с практикой коллажа/монтажа⁷⁸, которую можно рассматривать как манифестацию принципа грамма на уровне дискурса. Рассмотрение новаций Деррида в этом контексте способствует, по нашему мнению, выявлению своеобразной преемственности художественного развития. Коллаж — наиболее революционное новшество в сфере художественной репрезентации, открытое в нашем столетии. Эта техника восходит к древности, а в область «высокого искусства» коллаж был введен Ж. Браком и П. Пикассо, затем подхвачен футуристами и сюрреалистами. Коллаж, сочетая разнородные элементы и материалы или же произведения искусства и реальные предметы, остается «репрезентативным» и одновременно порывает с обманным иллюзионизмом, свойственным традиционному реализму. Осязаемые, а не иллюзионистские объекты представляют новое и оригинальное средство взаимодействия между художественной экспрессией и опытом повседневной жизни. С введением практики коллажа осуществились непредсказуемый по своему значению шаг в сближении искусства и жизни, превращение их в единовременное переживание.

Революция в репрезентации трансформировала визуальные искусства. Фотография — еще одна модель репрезентации, которая может быть описана в терминах коллажного принципа. Существует несколько теорий, доказывающих, что фотография или фильм суть язык; лучший итог подобных рассуждений суммирован в понятии «интеллектуального монтажа» С. Эйзенштейна, где реальность использована как элемент дискурса. Монтаж не воспроизводит действительность, но конструирует объект или даже организует процесс, чтобы вмешаться в действительность; он направлен на то, чтобы не отразить, а изменить мир.

Искусство коллажа оказывается одной из самых эффективных стратегий, ставящих под вопрос все иллюзии репрезентации. Каждый процитированный элемент разрывает линейность дискурса, с необходимостью ведет к двойному пониманию. Эффект неопределен-

⁷⁸ Gregory L. Ulmer. The Object of Post-Criticism // The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Seattle; Washington, Bay Press, 1983.

ного прочтения, мерцания между присутствием и отсутствием — это как раз то, что пытается обосновать Деррида. Понятие «грамма» служит для теоретического осмысления того очевидного факта, что означаемые и означающие постоянно распадаются и вновь соединяются в новых комбинациях, обнаруживая тем самым неадекватность сосюровской модели знака, согласно которой они соотносятся между собой как две стороны одного листа бумаги. По определению Деррида, грамма как разнесение — «это структура и движение, которые уже не поддаются осмыслению на основе оппозиции присутствие/отсутствие. Разнесение — это систематическая игра различий, следов различий, размещения, через которые элементы соотносятся один с другим»⁷⁹.

Важнейшее новаторство в практике коллажа/монтажа — это «новый мимесис» Деррида, при котором текст мимически подражает своему объекту. Идея нового мимесиса рассматривается им в сборнике «Рассеивание», в частности в эссе «Двойной сеанс». Деррида заключает, что повторение (мимикрия) составляет альтернативу платоновскому мимесису. Он заставляет «работать» повторение в интересах новой референтности, которая предстает как аллегория. «Двойная» структура стиля, относящаяся к проблеме аллегорической репрезентации, которую она одновременно и раскрывает, и скрывает, имеет место, к примеру, в работе Деррида «Шпоры: стили Ницше»⁸⁰.

Таким образом, искусство и философия последних десятилетий XX века иначе ставят проблему репрезентации: они не отвергают, а переосмысливают понятие мимесиса, расширяют его трактовку (М. Ямпольский вводит понятие «автомимесис», В. Подорога — «психомиметическое событие»). «Новый мимесис» или «критический мимесис», обоснованный Деррида, созвучен постмодернистской эпистеме, суть которой в признании дискретности картины мира, ее незавершенности. Проблема художественной репрезентации и проблема современной эпистемы оказались близки и взаимодополняемы. С Деррида солидарны другие философы, обосновывающие эту проблему, хотя и прибегающие к иной терминологии, о чем уже говорилось ранее.

Мироощущение постмодернизма нашло свое воплощение в искусстве, в рамках которого оно впервые возникло, а затем им же пропагандировалось, выражалось и генерировалось. Многие черты, присущие

⁷⁹ Деррида Ж. Позиции. Киев, Д. Л. 1996. С. 47.

⁸⁰ Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше // Философские науки. 1991. № 2, 3.

постмодернистскому искусству, характеризуют не столько его, сколько общую культурную парадигму современности. Именно в этом ключе следует рассматривать обобщающую классификацию основных черт постмодернистского искусства, предложенную американским литературоведом Ихабом Хассаном. В работе «Еще раз. Постмодерн» (1985) он перечислил черты, присущие постмодернистскому искусству, отметив, что все еще не берется дать точное определение этого феномена. Обратимся к его классификации⁸¹, фиксирующей наиболее характерные признаки постмодернистского искусства:

1. Неопределенность. При обосновании этого признака Хассан ссылается на «диалогизм» М. М. Бахтина, открытость текста у Р. Барта. Это качество он соотносит с аналогичным мироощущением современного человека, замечая, что «неопределенность пронизывает наши действия, идеи, интерпретации, она создает наш мир».

2. Фрагментарность. Неопределенность имеет своим последствием фрагментарность. Постмодернистский человек питает глубокое презрение к «тотальному», к любому синтезу, будь он социального, когнитивного или даже эстетического вида. Отсюда его пристрастие к монтажу, коллажам, замещению форм гипотаксиса паратаксисом, метафоры метонимией, параною шизофренией. Поэтому объяснимы образование парадоксов, паракритики, паралогики, тяготение к искреннему разрушению, к деконструкции, к необъяснимым крайностям.

3. Отказ от канонов. Эту черту Хассан трактует как отказ от авторитетов. Как и Лиотар, он говорит об отказе от прежних макронаративов. Ирония и ревизия становятся формами разрушения. Отсюда может быть понято явление терроризма. Однако разрушение может иметь и позитивные формы, считает Хассан, к примеру, феминизация культуры.

4. Утрата «Я» и «глубины». Постмодернизм отказывается от традиционного «Я». Истоки этой тенденции Хассан усматривает уже в философии Ницше. Конец романтического «Я». На смену приходит ризома, поверхность. Постмодернизм выступает против интерпретации, провоцирует многовариантное толкование.

5. Не-показывание и не-обнаружение. Здесь Хассан буквально ссылается на Канта и повторяет аргументацию Лиотара о том, что современное искусство стремится представить непредставимое. Отсюда интерес к экзотерическому, к пограничным областям.

⁸¹ См.: Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne — Diskussion / hrsg. von Wollfgang Welsch. Berlin, 1994. S. 47–56.

6. Ирония. Этот феномен Хассан расценивает как весьма перспективный. При отсутствии основных принципов и парадигм постмодернизм обращается к игре, диалогу, полилогу, аллегории, короче, к иронии. Это качество, убежден Хассан, необходимо человеческому духу в попытках нахождения истины.

7. Гибридизация или репродуцирование от центра-мутации под пародию, травести, пастиш. Хассан одобряет такого рода игры с плагиатом, пародию и пастиш, поскольку все они, по его убеждению, обогащают область репрезентации, где в таком случае происходит смешение высокой и низкой культур.

8. Карнавализация. Хассан ссылается на автора этого понятия — Бахтина. Здесь он выделяет такие феномены, как комическое, полифонию, значение перформенса, проникновение искусства в жизнь.

9. Перформенс, участие. Неопределенность может стать поводом для участия, считает Хассан. Средством и материалом творчества в перформенсе служат тело, внешний вид, жесты, поведение художника, берущего на себя роль актера, который представляет эфемерные действия, способные непосредственно воздействовать на сознание и поведение зрителя.

10. Конструктивизм, в котором постмодернизм работает радикальным образом с тропом, фигуральным языком, с иносказанием. В обосновании этой черты постмодернистского искусства Хассан ссылается на Ф. Ницше, Г. Н. Гудмена.

11. Имманентность. Это понятие означает — без религиозного оттенка — растущую способность человеческого духа обобщаться в символах. Везде сегодня можно наблюдать увеличение области наших чувств, расположение духа к причудливому пророчеству. Язык дает нам универсальные новые структуры. Природа становится культурой, а культура становится имманентной семиотической системе. Это достигается благодаря новым технологиям и средствам массовой информации. В отличие от модернизма, который стремился к поискам трансцендентного, постмодернистские искания направлены на человека, его растущие способности, на обнаружение трансцендентного в имманентном.

Все перечисленные черты постмодернистского искусства, конечно же, не исчерпывают его характеристик. Путь из модерна очень открытый, подвижный, принадлежащий будущему. Поэтому вполне можно предположить появление новых черт, присущих искусству. Действительно, художественная практика непрерывно обогащает любые теории.

§ 3. Художественная практика в постмодернистский период

Постмодернистское мировоззрение и мироощущение нашли свое наглядное воплощение в художественном творчестве. С одной стороны, искусство оказалось генератором многих постмодернистских идей, с другой — оно стало формой кодирования, трансляции и манифестации этих идей.

Понять тенденции современного, постмодернистского искусства можно лишь в контексте искусства модернизма, которое сегодня уже стало историей. Работы П. Пикассо, В. Кандинского, М. Пруста не только не считаются теперь дикими и отвратительными — они стали классикой. Очевидно, водораздел между модернизмом и постмодернизмом в искусстве обозначился где-то в конце 1960-х—начале 1970-х годов (провести его можно лишь весьма условно, ибо творчество многих художников не вмещается в эти хронологические рамки, среди которых А. Арто, Б. Виан, Д. Джойс, В. Набоков и многие другие), когда искусство модернизма стало признанным и преподаваемым в университетах. Большинство разновидностей теоретических подходов и художественных практик постмодернизма можно рассматривать как специфическую реакцию на устоявшиеся формы модернизма. Вместе с тем многие черты художественного творчества, занимающие периферийное место в модернизме, стали в постмодернизме господствующими.

Различают несколько этапов развития постмодернистского искусства⁸². Первая фаза отсчитывается с 1960-х годов: время появления постмодернистского искусства в США. Эта фаза развития характеризуется борьбой против стереотипов высокого модернизма, стремлением преодолеть различие между элитарным и массовым искусством. Особенно характерны для этого этапа молодежные движения, проводившие антивоенные акции, стремящиеся к карнавализации повседневной жизни, и прижившийся в Америке, но пришедший из Европы поп-арт.

Постмодерн, считают, начался с поп-арта. Поп-арт возник в Англии в 1955 году, однако не получил там широкого распространения. Только в 1960-х годах, после перенесения на почву США это направление в искусстве захватило господствующее положение в культуре. Американ-

⁸² См.: Flierl B. Postmoderne Architektur: Zum architekturtheoretischen Diskurs der Postmoderne bei Charles Jencks // Weimater Beiträge. B., 1990. Jg. 36. H. 7. S. 1077–1093.

ский теоретик искусства М. Амая в своей книге «Поп-арт и после него» провозглашал это направление «сверхреализмом» и причислял его к высшим элементам культуры. Превосходство поп-арта над искусством традиционного реализма заключается в том, что «художник видит теперь свой предмет отключенным, отделенным от его непосредственного окружения, вещью для себя, самим по себе, подобным символу тотема»⁸³. Искусство поп-арта делят на две стадии: поп-арт I («сборный») и поп-арт II («комбинирующий»). Поп-арт сборный использует предметы готовые, т. е. выдает за предметы искусства любые найденные (собранные) художником готовые предметы. Поп-арт II обладает живописными качествами. Поделки этого поп-арта производятся, точнее компилируются, художниками-модернистами из кусков афиш и репродукций, открыток, картинок из журналов, кусков рекламы и т. п., наклеиваемых или отпечатываемых на полотне, иногда в сочетании с рисованными деталями и цветочными пятнами. Роберт Раушенберг (род. в Америке) признан «отцом» поп-арта, творчеству которого посвятил свою докторскую диссертацию западногерманский теоретик искусства Вольфганг Цемтер. Поставщиком «сенсации» стала венецианская выставка «Биеннале». Именно там была показана необычная скульптура: в выставочном зале на специально сконструированных подставках сидели живые люди — старик и старуха. Около каждой из этих живых скульптур была приделана табличка, на которой были написаны имя и фамилия, год рождения этих живых «произведений искусства», перечислены болезни и удары судьбы, наложившие на них неизгладимый отпечаток.

Характерны явлением этого периода может быть своеобразное направление в поп-культуре — граффити — настенные надписи и рисунки, возникшее в молодежном движении 1960-х годов во Франции, но получившее наибольшее развитие лишь весной 1972 года в США. Этот феномен городской культуры, несущий в себе пласт архаических значений и смыслов, заявил о себе несколько позже и в России, став предметом специального исследования в 1994 году⁸⁴.

На это явление обращает внимание Ж. Бодрийар в книге «Символический обмен и смерть», где трактует его не как художественное, а как социальное, выражающее протест против обезличивания, восста-

⁸³ Амая М. Pop Art and After. New York, 1966. P. 19.

⁸⁴ См.: Бочарова О., Щукин Я. Политические граффити Москвы // РЖ. Сер. 11. Социология. 1996. № 1. С. 127–139.

ние против анонимности, как личностный бунт, как антидискурс, как расправу над всем поэтическим и политическим развитием, как радикальный протест, который не может быть пойман в сети организованного дискурса. Граффити, считает Бодрийар, противоположно по значению всем видам масс-медиа и рекламным знакам. Они способствуют осваиванию урбанистического пространства — какая-то конкретная улица, стена или район благодаря им оживают, вновь становятся коллективной территорией. Граффити — это своеобразное восстание знаков. Граффити любопытнейшим образом превращают городские стены и углы, поезда метро и автобусы в некое тело — тело без начала и конца, наделенное повсеместной эрогенностью посредством письменности. Так человеческое тело, замечает Бодрийар, может преображаться посредством примитивных изображений и букв. Татуировка овладевает телом. Без татуировок, как и без масок (в примитивных, к примеру, обществах), тело есть только тело, голое и невыразимое. Татуировка стен обращает их в живую социальную ткань, в подвижное тело города. Когда стены татуированы, как архаические божки, «четырем стенам» наступает конец. Конец репрессивному пространству-времени городских транспортных систем, если поезда метро проносятся мимо, как ракеты или живые гидры, татуированные до самых глаз. Кажется, что город становится местом обитания какого-то первобытного племени, ареалом дописьменной культуры, обрстая могучими знаками, лишенными смысла.

Разброс в оценках этого феномена культуры довольно велик. Одни рассматривают граффити как образец важного и характерного явления в популярном искусстве 70-х, создаваемом молодежью, другие пытаются интерпретировать их в терминах борьбы за восстановление неонконформизма. По мнению Бодрийара, «графффити — Ктранс-идеологичны, транс-художественны, они не несут никакой информации, поскольку избегают любого референта, их послание равно нулю»⁸⁵. Конечно, граффити не бессмысленны, как, впрочем, любая человеческая деятельность, просто смысл этого явления не лежит на поверхности и не поддается вербализации. Кроме того, граффити — еще один пример крушения границ между искусством и жизнью. В этой же фазе все более просматривается постмодернистская доминанта — ироничный синтез высокого и низкого, прошлого и настоящего. Выразителями этих тен-

⁸⁵ Baudrillard J. *Symbolic Exchange and Death*. L., 1993. S. 86.

денций стали такие теоретики, как М. Маклюэн, С. Зонтаг, Л. Фидлер, И. Хассан, Р. Гамильтон, Л. Эловей.

На этом этапе возрастающий интерес к новым технологиям — видео, компьютерам — способствовал их применению в сфере создания новых форм художественного творчества. Как в свое время возникший в начале века кинематограф обеспокоил многих теоретиков искусства, так и новая ситуация стала объектом рефлексии⁸⁶, поскольку в тотальном наступлении техники увидели угрозу разнообразию, множественности, полистилистике. Однако действительность подсказала новые неожиданные возможности сочетания традиционных форм художественной деятельности и достижений техники, начиная с телевидения и кончая компьютеризованными интерактивными технологиями.

Второй этап развития постмодернистского искусства связан с его распространением в 1970-е годы в Европе. Отличительными особенностями этого периода являются эклектизм и плюрализм. Ключевой фигурой становится У. Эко, будучи не только теоретиком, но и практиком постмодернистского искусства. Его известные романы «Имя Розы», «Маятник Фуко», «Остров Накануне» стали классическими образцами постмодернистской литературы. Так, последний роман, как, впрочем, и предыдущие, содержит множество цитат: в нем смонтированы куски научных и художественных текстов из произведений авторов в основном XVII века; широко используются сюжеты живописных полотен от Д. Веласкеса до Н. Пуссена, П. Гогена и др.; имена собственные содержат второй и третий планы и пр.⁸⁷.

В этот период на смену протесту по отношению к предшественникам в культуре пришло самоутверждение «новых правых» на почве консервации культурных традиций прошлого путем их эклектического сочетания. Для интерпретации прошлого использовались приемы нео-, фото- и гиперреализма, сформировалось выражение «неоконсервативный постмодернизм». В творчестве этого периода устанавливается некоторое соотношение между традициями и инновациями, экспериментом и кичем, реализмом и абстракцией. Возникает неоконсерватизм в живописи. К этому периоду относят творчество Г. Маркеса, Т. Райли, С. Беккета. Предметом специального исследования стало отношение С. Беккета к традиции, которая подчас давала ему лишь

⁸⁶ См.: Яковлев Е. Г. Художник в технотронном мире // Философские науки. 1991. № 5. С. 71–83.

⁸⁷ Эко У. Остров Накануне // Иностранная литература. 1999. № 2, 3.

материал для пародии. «Насмешливые искажения, коллажи, карикатурные перестановки, прибавки самого разного рода образуют несколько необычную генеалогическую картину, делающую, во всяком случае, устаревшим и неадекватным термин влияния», — отмечает А. Анри, исследуя проблему разного рода «влияний» на Беккета «квадратных шапочек»: А. Шопенгауэра, Л. Витгенштейна, М. Хайдеггера, М. Пруста, Ф. Кафки, Л. Стерна⁸⁸.

В архитектуре 1970-х годов, по сравнению с другими искусствами, более всего происходит кристаллизация постмодернистских приемов. Один из ведущих архитекторов того времени Роберт Вентури в манифесте «Сложность и противоречивость архитектуры» говорит о многозначности современного жизненного опыта, которому может соответствовать только сложная и противоречивая архитектура. Многокодовость постмодернистской архитектуры интерпретировалась как разрыв с обязательным для классического и модернистского искусства единством и как выражение жизненных ожиданий современного человека, который не только постоянно сталкивается с многообразием и разнородностью, но и сам стремится к этому⁸⁹. Архитектура теперь не подчиняется исключительно технологии, не признает ее исключительности, как это было в позднем модерне, а опирается на сопоставление различных художественных парадигм, сопоставляет технологическую парадигму с другими. Постмодернизм ввел в архитектурные доминанты пространственно-урбанистическое мышление, регионализм, экологизм, дизайн. Обращение к архитектурным стилям прошлого, многообразие и эклектическое сочетание материалов, антропоморфные мотивы значительно обогатили язык архитектуры, сделали ее более демократичной, публичной. В то же время Б. Флирль подчеркивает, что постмодерну сопутствует модерн, который отнюдь не прекратил своего существования, но продолжает развиваться в диалоге с ним, а также сопутствует обоим и неоисторизм, который именуется им предмодерном, тем самым

⁸⁸ Henry A. Beckett et les bonnets carrés // Critique. P., 1990. T. 46. Vol. 519/520. S. 692–700.

⁸⁹ См.: Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., Стройиздат. 1985; Welsch W. Die Postmoderne in Kunst und Philosophie und ihr Verhältnis zum technologischen Zeitalter // Technologisches Zeitalter oder Postmoderne. München, 1988. S. 36–72; Flierl B. Postmoderne Architektur: Zum architekturtheoretischen Diskurs der Postmoderne bei Charles Jencks // Weimarer Beiträge. B., 1990. Jg. 36. H. 7. S. 1077–1093; Козловски П. Культура постмодерна. М., Республика. 1997. С. 157–164.

«постмодернистская архитектура есть настоящее вместе с прошлым, а неоисторическая архитектура — настоящее прошлого»⁹⁰.

В этот период постмодернизм выходит за рамки искусства и начинает распространяться на другие сферы культуры.

Третья фаза развития постмодернистского искусства началась в конце 1970-х годов и знаменует собой эру «постмодернистского классицизма». Этот период ознаменован распространением постмодернизма в странах Восточной Европы и в России. Для него характерны тяготение к эпичности, метафизике, монументальности, интерес к классической античности и Ренессансу. Однако «отношение к классике и традиции должно быть не классическим, а свободным, ироничным», — замечает П. Козловски, тем самым подчеркивая принципиальную новизну в понятии «постмодернистский классицизм»⁹¹. Здесь классическая форма принимается и одновременно снова ставится под вопрос, поскольку злой дух классики — это опасная тирания условности, а в постмодернистском классицизме должна найти свое выражение многозначность мира.

Ч. Дженкс предлагает различать пять разветвлений постмодернистского классицизма: метафизическое, повествовательное, аллегорическое, реалистическое и сентименталистское, применяя их главным образом к архитектуре и изобразительному искусству⁹².

В середине 1990-х годов в некоторых кругах возникло ощущение исчерпанности постмодернизма. Стали говорить о грядущем постпостмодернизме. Возникла ироничность, направленная уже не к предшествующим ценностям, а к самому постмодернизму, главным образом к его идеям «смерти автора», «конца истории», самоценности непосредственных жизненных явлений⁹³. Предсказывали конец постмодерна, но вопреки декларациям и заключениям о его смерти он пока не ушел в историю. (Что констатировали, кстати, в 1999 году отечественные авторы⁹⁴.) Более того, Ч. Дженкс назвал его “третьей силой” и заверил, что он еще продлится в следующем веке, поскольку для него оказалась полез-

⁹⁰ См.: Flierl B. Указ. соч. С. 190–195.

⁹¹ Козловски П. Указ. соч.

⁹² См.: Flierl B. Указ. соч.

⁹³ См.: Wallace Martin. The Ends of Theory // The Ends of Theory, ed. by J. Herron et al. Detroit, Wayne State University Press, 1996, 14; Смирнов И. Бытие и творчество. (Приложение к альманаху “Канун”, вып. I). СПб., 1996.

⁹⁴ См.: Новое литературное обозрение. № 35 (1999). С. 437.

ной борьба между древним и современным, главным образом классикой и модерном, — эти силы поддерживают его.

Итак, искусство в постмодернистской ситуации принципиально неоднородно. Оно представляет собой целый спектр инноваций и повторений, происходит возникновение новых и одновременно распад старых, традиционных искусств, или же они подвергаются существенной трансформации. Эти параллельные процессы — зарождение новых художественных форм и распад старых в современном искусстве — неразличимы. В искусстве второй половины XX века происходят нарушение целостности, единства художественного феномена, размывание его границ, радикальная дезинтеграция самой изобразительной системы — все это свидетельства небывалой по глубине и масштабам трансформации представления. Этот момент изменения конфигурации представления вызван изменениями в эпистемологической картине мира, в философском мышлении. Это новое представление наглядно воплотилось в живописи. Впервые в конце 1940-х–начале 1950-х годов эта тенденция к дезорганизации (точнее — к децентрализации) проявилась в американской живописи, обозначенной английским термином «all over». Родоначальником этой живописи считается Д. Поллок, хотя у него и были предшественники. Неопластицизм П. Мондриана обладает такими же качествами, как all over: отсутствие центра, верха/низа, определенных границ.

Как тип чувствования, как особое уозрение в красках постмодернизм нашел свою манифестацию в искусстве живописного авангарда, а в нашей стране в искусстве андеграунда, второй культуры, которые оказались вполне эффективным способом деконструкции стереотипов прошлого и плодотворной манифестацией плюралистичности современного мышления. Приведем несколько примеров, демонстрирующих постмодернистское мировоззрение, на материале постоянной художественной экспозиции «Коллекция Людвиг в Государственном Русском музее», расположенной в Мраморном дворце Санкт-Петербурга.

Художники в постмодернистской ситуации стремятся максимально снять авторское давление, используя для этого ряд новых приемов: нейтральное письмо, открытое произведение, с тем, чтобы избежать тотальности, доверить читателю или зрителю самому завершить процесс чтения текста. Этот прием может быть проиллюстрирован композицией Пистолетто Микельанжело «Стена» (1967), в которой автор, «разрушая» стену и используя зеркальную поверхность композиции, вовлекает каж-

дого зрителя в пространство своего произведения и тем самым делает его равноправным сотворцом художественного творения.

Другая особенность постмодернистского мировоззрения может быть проиллюстрирована типичным для неоклассицизма произведением Браво Клаудио «Мадонна» (1979–1980). Здесь автор использует подчеркнутую цитатность как композиции в целом, так и отдельных ее фигур. Все уже создано в мире искусства, полагают художники этой ориентации, открыты всевозможные художественные формы, и потому ничего не остается, как повторять известное, допуская лишь некоторые произвольные комбинации. При этом художник нарочитой «выписанностью» персонажей в произведении создает эффект авторского отстранения, демонстрирует некую дистанцию. Прием использования других текстов, нашедший свою аргументацию в теории интертекстуальности, можно увидеть на картине Р. Раушенберга «Турецкая баня по Энгру» (1967) — это своего рода вызов, протест против ограничений чистоты художественных стилей и форм, протест против однообразия в искусстве, следования одним и тем же канонам. Память истории человечества сохранила множество разнообразных форм протеста — войны, революции и пр. Постмодернизм предлагает партикулярные формы протеста. Протестом против рациональных форм познания мира, против традиционной логоцентристской модели можно назвать диптих Г. Базелица «Бутылка, орел» (1977), где автор, используя присущий ему прием отстранения от реальности, переворачивает изображение, подчеркивая тем самым хаос и алогизм окружающей действительности. Ситуацию манифестируемого, радикального эклектизма и положение, когда все дискурсы, все направления сосуществуют в равной мере и нет преобладающей темы, поскольку все они хороши, превосходно демонстрирует композиция Дима Джорджа «(Средне)статистический ландшафт» (1969), где он использует репродукции картин разных эпох и художественных стилей, размещая их как равноправные дискурсы, предлагая самому зрителю осуществить необходимое центрирование. Осознание беспомощности человека перед громадным скоплением культурных ценностей разочарование и отчаяние, усталость перед все возрастающими напластованиями различных текстов, угроза превращения музеев в хранилище утративших свою привлекательность ценностей, побуждают художника А. Р. Пенка к созданию особого экспоната — «Скульптура из ткани. Снегурочка» (1988), который разрушает унылое музейное единообразие, вносит игровой момент, допускает факт непосредственного вторжения зрителя в сотворенную реальность

искусства. Катастрофизм и трагизм нынешнего существования человечества искусство пытается прикрыть игрой, иронией. Ироничный момент выражен условностью формы, цвета, парадоксальностью остраниения материала этой композиции.

Искусство авангарда тяготеет не к художественным и эстетическим проблемам, а к постановке метафизических проблем. Как-то иронично заметил М. Рыклин, что «современные художники — это те, кто убегает от искусства, на какой-то момент даже забегает за него»⁹⁵. Постмодернизм образует эстетическую и архитектурную параллель с философским синтезом субъективной свободы и субстанциональных жизненных форм, синтезом, который в философии пытается разработать постмодернистский эссенциализм⁹⁶. Безусловно, при характеристике такого рода искусства, следует отказаться от прежних понятий, сложившихся в классической эстетике и ввести новые, может быть, такие: преодоление сакрального отношения к месту и времени, поведенческая стратегия соблазнения, неонтологизированный объект в рамках жанра и др.⁹⁷

К трансформации изобразительной системы привело множество факторов, среди которых: бестрепетное отношение к Бытию, размывание грани между утилитарным и художественным, реальностью и текстом, беспрецедентностью как критерием подлинности в искусстве. Распад изобразительной системы — следствие исчезновения представлений о единстве мира, породивших эту систему. Очевидна зависимость искусства от философии и представлений об эпистемологической картине мира.

Можно заметить, что все художественные группировки, направления, сложившиеся в 1960-х–1990-х годах, — «гигантизм», «эксцентрик-арт», «сюппорт-сюрфас», «процесс-арт», «флюксус», различные виды «перформенса», «хеппенинга», «гиперреализм» — все это элементы распада предшествовавшей классической изобразительной системы или же реакция на крайние формы модернистского искусства. Провозглашая абсолютную спонтанность, современное искусство тем не менее подчиняется логике художественного процесса: «новый реализм» с его

⁹⁵ Рыклин М. Искусство как препятствие. М., Ad Marqinem. 1997. С. 8.

⁹⁶ См.: Козловски П. Культура постмодерна. С. 194.

⁹⁷ См.: Прозерский В. В. Контуры нетрадиционной эстетики // Философия и вызовы XXI века. Тезисы Всероссийской конференции. СПб. 1996. С. 100–102; Мигунов А. Анти-эстетика // Вопросы философии. 1994. № 7/8.

хеппенингами, поп-артом, инсталляциями появляется как реакция на абстракционизм; итальянский «трансавангард» конца 1970-х годов⁹⁸ — как попытка реставрации традиционной изобразительной системы. Многие явления современного искусства инициированы дизайном, рекламой, масс-медиа и объективно служат для них своего рода лабораторией. Одна из определяющих черт современного искусства — экспериментирование.

В литературном творчестве актуализировалась цитатность, интертекстуальность (хотя они были как приемы известны и раньше⁹⁹), присущие постмодернистскому искусству в целом, что выразились в многообразных имитациях, стилизациях литературных предшественников, иронических коллажах, традиционных приемах письма¹⁰⁰.

Одна из центральных тем постмодернистской литературы — игра со смертью. Пожалуй, тема смерти играет основополагающую роль в творчестве Мориса Бланшо, где она дается в метафизической интерпретации и как безличная стихия небытия, и как метафора, которая помогает представить идею предела¹⁰¹. Работы Бланшо, посвященные теме смерти, написаны в разных жанрах — это эссе, повести, многие из них вообще с трудом поддаются жанровой классификации. Перечислим некоторые, в которых интересующая нас проблематика обозначена уже в заглавии: «Взгляд Орфея», «Смерть последнего писателя», «Умирать довольным», «Орфей, Дон Жуан, Тристан», «При смерти», «Смерть как возможность», «Литература и право на смерть», «Мгновение моей смерти». Писателя привлекает многогранность этой темы: смерть и время, смерть и любовь, мышление и смерть, смерть и творчество.

Проблема единства смерти и творчества нашла свое воплощение не только в работах Бланшо. К ней обращались Ж. Батай, Р. Барт, М. Фуко, У. Эко¹⁰². Полагаем, наиболее глубоко эта проблема

⁹⁸ См.: Oliva B. A. *Das Labyrints als Kunst*. Berlin, 1982.

⁹⁹ См.: Смирнов И. П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб. Языковой центр СПбГУ. 1995.

¹⁰⁰ См.: Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., Ad Marginem. 1993.

¹⁰¹ См.: Колесников А. С. Постмодернизм Мориса Бланшо // Проблемы интеграции философских культур в свете компаративистского подхода. СПб., 1995. С. 16–22.

¹⁰² См.: Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., Прогресс. 1994. С. 384–391; Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., Касталь. 1996. С. 7–46; Танатография эроса. СПб., МИФИЛ. 1994.

рассматривается у Бланшо, причем в разных аспектах, некоторые из которых были предвосхищены еще Ф. Ницше. Так, например, Ницше писал, что автор не должен быть «виден» в произведении, и подчеркивал сколь нестерпимо то, что творец его всегда напоминает нам о том, «что это его произведение» (курсив Ф.Н.)¹⁰³. Следуя тропами Ницше, Бланшо пишет, что, возможно, «подходящим для творчества является отсутствие у “Я” всякой личности»¹⁰⁴, понимая эту особенность творчества не как черту некоего душевного состояния автора, а как требование современной художественной культуры, сформулированное позже как «смерть автора» в произведении.

Бланшо понимает «смерть автора» не только как некий сознательный прием, используемый при создании художественного произведения, но и как сущностную характеристику художественного творчества. Он выражает ту мысль, что творчество — это процесс утраты собственного бытия, это самоумерщвление писателя, это «метафизическое самоубийство». При обосновании своих идей Бланшо ссылается на Ф. Кафку, который в «Дневнике» глубоко прочувствовал связь искусства со смертью, «смертью с удовлетворением», поскольку художник, сознательно обрекая себя на творчество, тем самым уже порывает связь с нормальным миром, изолирует себя от этого мира, чтобы писать, а пишет, чтобы умирать довольным. Бланшо полагает, что «смерть с удовлетворением» становится наградой за творчество. Издесь опять хочется провести параллель с высказыванием Ницше: «Мыслитель, а также художник, лучшее Я которого укрылось в его произведении, испытывает почти злобную радость видя, как его тело и дух медленно подтачиваются и разрушаются временем», в то время как книга «живет, как существо, озаренное разумом и душой»¹⁰⁵. Предметом рефлексии Бланшо становится особая ситуация — ситуация затрудненности художественного творчества, когда жизнь уходит, когда мысль не может быть выражена из-за бессилия автора, его осознающего. Эту ситуацию Бланшо анализирует на примере жизни и творчества Антонена Арто в тот его период, когда он уже не мог справляться со своими мыслями. Антиномия между кажущейся глубинной легкостью и внешней затрудненностью выражения мысли и порождает ту муку, от которой, по признанию Арто, он умирает¹⁰⁶.

¹⁰³ Ницше Ф. Злая мудрость // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. М., Мысль. 1990. Т. 1. С. 748.

¹⁰⁴ Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы, 1994. Вып. 3. С. 194.

¹⁰⁵ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Указ. соч. С. 346–347.

¹⁰⁶ Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995. № 5. С. 30–37.

Проблема единства смерти и творчества более всего оказалась притягательной для литературы — искусства, работающего с языком, который изначально содержит в себе потенцию «стирания» обозначаемой им реальности. Сущность языка, по Бланшо, не наименование вещей, а их уничтожение. В работе «*Le pas au-delà*»¹⁰⁷, написанной в русле постмодернистских исканий, где литература открывает свое сокровенное движение к собственному молчаливому исчезновению (и игру с последним), Бланшо запечатлевает свои размышления по поводу того, что в творчестве он не хозяин языка, что он лишь прислушивается к нему только как к «стиранию», которое стирает и его. Поэтому литература предстает как опыт смерти, как опыт конечности человеческого бытия. Претензия Бланшо на «самостирание» («...я стираю себя в языке, одновременно являясь и не являясь его хозяином») принадлежит дискурсивной игре желания и трансгрессии. Этот текст Бланшо есть свидетельство отсутствия и одновременно невозможности свидетельства: квазисвидетельство как фрагмент, как след, как извечно перформативная улика поэтики.

Подобно живописи, литературе, архитектуре, постмодернизм в музыке тяготеет к переосмыслению традиций на основе их свободных комбинаций, коллажности и цитатности. Рубежом между модернизмом и постмодернизмом стало творчество Джона Кейджа — одного из самых радикальных экспериментаторов нашего времени, чьи «4 минуты 33 секунды» молчания обозначили эстетические пределы неоавангарда¹⁰⁸. Основная идея музыкального постмодернизма — это идея концептуализма, когда музыка становится многозначной, аллюзивной¹⁰⁹.

Каждый из традиционных видов искусства по-своему реагирует на постмодернистскую ситуацию. Так, например, если французский театральный авангард в свой модернистский этап развивался в отношении к предшествующему традиционному театру как оппозиция, что вызывало необходимость ломки привычных стереотипов восприятия, потребность в «жестокое» театре А. Арто, то на постмодернистском этапе, обозначившимся в театральной практике еще со второй половины 1960-х гг. сформировалась другая главная черта — игра со смыслом,

¹⁰⁷ Blanchot M. *Le pas au-delà*. P.: Callimard. 1973.

¹⁰⁸ См.: Кейдж Д. Из книги «Тишина» // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 206-211.

¹⁰⁹ См.: Никольская И. П. Постмодернизм в интерпретации Павла Шиманьского // Музыкальная академия. 1991. № 1. С. 221-225; см.: Козина Ж. Музыкальный постмодернизм — химера или реальность? // Советская музыка. 1989. № 9.

что вызвало потребность новой трактовки природы театра: теперь театр не рассматривается в качестве средства представления или изображения некоего смысла, а становится тем местом, где смысл формируется. Произошло сущностное изменение взгляда на искусство театра.

Один из влиятельных теоретиков театра Патрис Пави выделил два типа современного театрального авангарда: театр пространственной постановки смысла, с которым связана классическая традиция, и театр «радикальный», где главное — время, ритм и голос. Различие между ними — это антитеза наглядности и вслушивания, коммуникации и какофонии. Зритель в «радикальном» театре не просто воспринимает информацию, а участвует в творческом акте, в теургическом действе по рождению Смысла. В постмодернистской ситуации в отношении между искусством и смыслом исчезает однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Делается акцент на выработке смысла, а не на смысле как таковом. Граница между искусством и жизнью, актером и зрителем, знаком и его референтом становится крайне подвижной. Игра приводит к ситуации неограниченного числа значений, ибо многозначность закладывается как необходимое условие восприятия, предполагающее максимальную зрительскую свободу, внутренний творческий порыв.

Другой характерной чертой постмодернизма в сценическом искусстве является новое отношение к традиции. Если в модернистский период тяготели к новаторству, то в постмодернистский период стремятся к мирному сосуществованию и взаимодействию любых традиций. Всякое отрицание или отторжение теперь рассматривается как незаконная, ничем не подкрепленная претензия на обладание истиной. Эстетическое миролюбие постмодернизма, в том числе и по отношению к классике, объясняется тяготением к игре. Все, включая традиции, может быть использовано в игровой ситуации, при этом возникнут разнообразные, возможно непредсказуемые смыслы. Теперь театр не рассматривается в качестве средства нечто изобразить или представить. Он лишается своей традиционной референционной задачи. Р. Барт называл этот феномен «дезинтеграцией» или «опустошением» эстетического знака, подчеркивая тем самым его «несерьезную», игровую манеру. Фундаментальное различие между модернистским и постмодернистским театром, согласно С. Исаеву, в том, что первый строится на основе денотации, а второй — коннотации. В одном случае идеалом или высшей эстетической формой является метафора, в другом — метонимия, когда между означающим и означаемым

уже нет пересечения: его измерение вертикальное¹¹⁰. В театральной практике используют постмодернистские коды Маргарит Дюра, Бернар-Мари Кольтес, режиссеры — Ариана Мнушкина и Патрис Шеро.

Предвидя неизбежные изменения в театральном искусстве, Ж.-Ф.КЛиторар пишет об «энергетическом театре», определяя его через то, чем он не является: это театр, где не чувствуется «доминирования драматурга, равно как и преобладания постановщика, хореографа, художника, действующих при помощи условных знаков, а также возможных зрителей»¹¹¹. Пави писал в 1985 г., что такой «энергетический театр» уже «смутно слышится» и что успех представлений-перформансов объясняется, возможно, таким открытием заново событийного, временного и уникального аспекта театра. Ведь в театре самое главное — актер-перформер, который подает себя, неуловимое уклоняющееся существо, расположенное пройти со зрителем лишь «часть пути».

Этот театр по-новому трактует речь и телесность актера. В свое время Барт, актуализируя возможность разрушения той системы символов, в которой все еще продолжает жить западный мир, и прежде всего самое средоточие западной культуры — ее язык, говорил о необходимости определенных практических усилий для того, «чтобы децентрировать его, отнять у него многовековые привилегии»¹¹². Драма, признает он, несомненно, явилась одним из первых опытов подобного рода. Барт не призывает пренебрегать языком, но предлагает вслушиваться в него в тот момент, когда он находится в состоянии неустойчивого равновесия. Такое начинание характерно, по его убеждению, лишь для наиболее радикальных поэтических опытов или для требующих огромного терпения духовных операций, которые встречаются в крайне изощренных культурах; это особое состояние не-языка, к которому стремится дзэн. В творчестве японского режиссера Т.Судзуки, соединяющего в своих спектаклях элементы традиционного японского театра и европейского постмодерна, рассматривается тело актера как своеобразный язык. Он создает многоязычные постановки, воплощающие синтез разных

¹¹⁰ См.: Исаев С. Предисловие // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., ГИТИС. 1992. С. 10.

¹¹¹ Цит. по: Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., ГИТИС. 1992. С. 239.

¹¹² Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., Прогресс. 1986. С. 136.

культур, например японской и греческой, но в названии созданной им концепции все же сохранен колорит национальной культуры — «кодекс жестов».

Постмодернистский балет также тяготеет к «интернационализму», ибо вбирает в себя элементы танцевального искусства Востока, приемы ритмопластического фольклора американских индейцев, афро-карибскую танцевальную технику, неклассические принципы танцевальной эстетики. Используются элементы йоговской медитации, античной телесной фактурности, сближение с бытовой пластикой, чувственная раскрепощенность, гротескность, хаотичность. Все это создает некий новый имидж балетного искусства как квинтэссенции полилога культур. Многие принципы тотального театра П. Брука и Е. Гротовского оказались востребованными современным балетом. Постмодернистская философия балета сосредоточена на идее целостной жизни, объединяющей микро- и макрокосм, провозглашении единства жизни.

Порождением постмодернистской ситуации стало концептуальное искусство, внутри которого различают следующие течения: боди-арт, перформанс, лэнд-арт, видео-арт, инсталляции. Перформанс фиксирует внимание зрителя на самом процессе формирования замысла, идеи. Концептуализм выражает тенденцию к дематериализации художественного творчества. Боди-арт возник на Западе на рубеже 1960–1970-х гг. История его возникновения такова: в Западном Берлине пришел в музей человек, попросил зарегистрировать его в качестве произведения искусства и выставить в зале голым в стеклянном ящике. Его зарегистрировали, выдали ему порядковый номер, но показать голым в стеклянном ящике не рискнули. Это было новое направление в искусстве, получившее известность под названием «боди-арт» (от англ. body — тело). Теперь в качестве произведений искусства перед зрителями представляли живые люди.

В середине 1970-х гг. в Соединенных Штатах возник особый вид комплексного творчества искусство видеoinсталляции. Оно было обусловлено и генезисом традиционных искусств (живописи, скульптуры, исполнительского искусства), и появлением портативной видеотехники. С этим невиданным до недавнего времени направлением современного искусства отечественный зритель смог познакомиться летом 1996 года, когда в Мраморном дворце С.-Петербурга (а затем и в ряде других городов страны) Международным центром фотоискусства была организована выставка современного американского искусства видеoinсталляции. Знаменательно название этой выставки:

«У Предела». Устроители выставки отдают себе отчет в том, что ее название не имеет однозначной интерпретации: это может быть и тот предел, у которого традиционные истины подвергаются переосмыслению, но может быть и та граница, которая отделяет художественную реальность от действительности и которую пытаются преодолеть современные художники. Приведем высказывание, подтверждающее эту маргинальность: «Каждый художник — волей-неволей переселенец на границе; он передвигается вдоль границы, низвергая ценности и представления, отрицая их или предлагая новые, воплощает (или отвергает) смысл мироздания в непрерывном движении, что означает постоянный перенос границ»¹¹³. Все видеоинсталляции, представленные на выставке, тяготеют к разрушению барьера между реальностями — естественной и сконструированной, между искусством и жизнью, постоянно меняют взаимоотношения с действительностью. При этом в них задействован комплекс различных видов искусств и технических нововведений: и телевидение, и звук, и освещение, и скульптура, и театральные средства и пр., то есть очевиден интерес авторов к маргинальным практикам и жанрам. Доминирующими становятся конструкция, прием, сделанность. Такое массивное воздействие позволяет добиваться искомого эффекта: зритель оказывается до такой степени вовлеченным в конкретную сконструированную реальность, что остается ощущение подлинного соучастия в происходящем. Зритель входит в инсталляцию, касается ее, проходит сквозь нее (буквально), воспринимая творимый мир всеми органами чувств.

Такова, к примеру, видеоинсталляция, созданная Брюсом Науманом — одним из первых американских художников, использовавших появившуюся в свое время технологию телевидения. Испытывая нескрываемый интерес к наследию философа Людвиг Витгенштейна, заимствуя и трансформируя некоторые его идеи для воплощения собственных исканий, он создает языковые игры, используя неожиданные решения. В данном случае он пытается преодолеть витгенштейновское противопоставление показывания и сказывания. Инсталляция «Антро/Социо (Ринде перед видеокамерой)» (1991) демонстрирует на шести видеомониторах и на многочисленных экранах проекторов поющую голову актера Ринде Экерта, монотонно повторяющего одно

¹¹³ Магрис Клаудио. Кто это там, на той стороне? Цит. по: У Предела. Энн Хемилтон. Брюс Науман. Франсеск Торрес. Билл Виола. Б. м., 1996. С. 6.

и то же: «Feed me/Eat me/Help me/Hurt me» («Накорми меня, съешь меня, помоги мне, сделай мне больно»). Размер изображения на экранах, особый тембр звучания, уровень звука, интенсивность и громкость звучания переходят за порог приемлемого для слуха и зрения уровня и потому неизменно подавляют, шокируют зрителя. Зазор между искусством и реальным миром здесь преодолен, и это приводит в шоковое состояние. Науман так сказал о своем творении: «Мое творчество — это более общий призыв не замыкать искусство в себе, вовне оно становится чем-то, что вы не в состоянии контролировать»¹¹⁴.

Постмодернистское искусство создает свои образы, вычленив их непосредственно из потока реальности, «музеефицируя» их, придавая любому жизненному факту статус искусства. При этом художники прибегают к так называемому «принципу нонселекции», который может выражаться в нарочитом смешении стилистики, случайном подборе материала, избыточности информации, мешающей зрителю выстроить в своем представлении связную интерпретацию текста. Эти приемы использовал в своей инсталляции «Познание сердца» (1983) Билл Виола. Центральное место в его творении принадлежит показу на видеоэкране пульсирующего человеческого сердца, увеличенного до впечатляющих размеров. Биение сердца отмечается громopodobными ударами в барабан. Под изображением установлена двупальная кровать, аккуратно заправленная трехцветным покрывалом. В соседнем зале на видеомониторе транслируются видеозаписи (общая продолжительность 44 часа, что, естественно, не в состоянии просмотреть полностью ни один зритель): «Пространство между зубов» (1976), «Отражающая лужа» (1977–1979), «Древность дней» (1979–1981), «Гимн» (1983), «Врата ангела» (1989) и др., сопровождаемые стереозвуком. Просмотр этих видеозаписей происходит под слышимые удары сердца, то ускоряющиеся, то замедляющиеся. Натурализм и наглядность, образность и символика, фрагментарность и избыточность информации этой инсталляции, очевидно, рассчитаны на то, чтобы расположить зрителей к особому восприятию мира — лишенному целостности, фрагментарному, где каждое событие нашей жизни бесследно исчезает, подобно тому, как это происходит на экране калейдоскопа, где стирается грань между настоящим и прошлым, ускользает смысл каких-либо поступков, оценок либо он туманен, трудновыразим, да и есть ли он вообще?

¹¹⁴ Указ. соч. С. 8.

Тяготение современного искусства к метафизическим проблемам, к полноте смысла, который не может быть высказан, показан, а лишь отчасти приоткрыт, можно было увидеть на примере инсталляции Франсеска Торреса «Ярость святых» (1996), демонстрирующей под текст, звучащий на испанском языке: «...Нет больше ангелов без дьяволов, любви без обмана, наслаждения без боли, победы без поражения, жизни без смерти...» Заметим, что на вопрос, о чем этот текст, автор ответил, что это не так уж и важно (что можно объяснить общей тенденцией постмодернизма к отказу от логоцентризма). Текст, воспроизводимый хриплым шепотом, напоминающим мантру, звучит как звуковой фон, сопровождающий действо. В центре зала на полу насыпана куча соли, служащая экраном для демонстрации видеозаписи: нагие мужчина и женщина выходят из воды и сплетаются то ли в многочисленных любовных объятиях, то ли в непрекращающейся борьбе. Окружают эту композицию скульптурные фигуры святых, пронзенных кинжалом, копьем и пр., приподнятые над плоскостью пола. Автор использует альтернативный принцип композиции, а так же противоречивость в трактовке действий обнаженной пары, исходя из типично постмодернистского ощущения принципиальной несовместимости противоположностей и необходимости принимать эту противоречивость как данность современной жизни. «Аскетизм не может возникнуть без желания, дух не существует без плоти, желание — это желание желания, все связано желанием в одной нерасторжимой целостности...» — такова, по убеждению автора, бесконечность движения смысла.

Инсталляция Энн Хэмилтон «Volumen» (1995–1996) сделана была специально для соответствующего помещения Мраморного дворца. В ней автор стремилась задействовать в акте восприятия все органы чувств, вызвать особое состояние у зрителя от его пребывания внутри конструкции. Ощущение от увиденного и прочувствованного должно возникнуть из глубин ассоциативной памяти, из памяти коллективного бессознательного, путь к которому указали З.Фрейд и К.Юнг. Хэмилтон пользуется способностью видеокамеры вычленить отдельный человеческий жест и фокусировать на нем внимание. Эта инсталляция представляет собой соединение театральности (полупрозрачный шелковый занавес), кино (занавес как движущийся экран, в разрывах которого возникает видение окружающей действительности), видео (на видеоэкране женская рука, протирающая сливу, — древний, метафорический жест, который, по замыслу автора, принадлежит сфере архетипической памяти). Основная интенция творчества Хэмилтон — создание образа

видящего тела. Итак, видеотехника способствовала созданию нового самостоятельного вида искусства, синтезирующего в себе ряд традиционных искусств.

В связи с развитием компьютерных технологий все более широкое распространение получают в последние годы различные формы виртуальной реальности, принципиально отличающиеся от имитирующих возможностей кино, фотографии и телевидения. Возникло понятие «сетового искусства», которое не фиксировано как объект, а разбросано по электрическим сетям, движется, трансформируется, и каждый из пользователей компьютера может внести в него свою долю творчества. В этой связи возникает особая проблема, порожденная глобальной технологической культурой, — проблема трансформации визуального восприятия. Исследования в области нейробиологии предполагают, что продолжительное использование современными технологиями передачи образов приведет к реальным физическим изменениям в нейронных структурах мозга.

Соответственно, в области творчества возможности киберпространства полностью будут соотнесены с возможностями и особенностями нашей нервной системы, способной воспроизводить содержание, созданное и запрограммированное извне, а так же с региональным развитием технической культуры, обуславливающей доступ к информации и технологии. В этой связи постмодернистская культура вряд ли сможет преодолеть разрыв между элитарностью и массовостью, свойственный модернизму. Мечта о взаимоактивной планетарной культуре возможно столкнется со все более непреодолимым барьером между технологически неравными обществами.

Искусство создает новую виртуальную реальность, однако шлемы и перчатки для создания почти полной имитации бытования в иллюзорном мире не скоро станут доступными настолько, чтобы стать весомым элементом культуры. Так, Поль Вирильо уверен, что именно такого рода проблемы актуальны в современной художественной культуре¹¹⁵. Компьютерные игры, называемые симуляционными, оказываются сегодня предметом эстетического осмысления как объекты художественного творчества. Отечественные теоретики ставят вопрос о необходимости изучения гуманитарными науками этих так называемых «киберэстети-

¹¹⁵ Wirillio Paul. *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München, 1986. S. 208-218; Вирильо П. *Тирания настоящего времени* // Искусство кино. 1996. № 1. С. 130-133.

ческих систем», отмечая тот факт, что компьютерные технологии позволяют создать «гиперреалистическую живопись экстракласса»¹¹⁶. Кроме того, компьютерные технологии позволяют придать классическим живописным полотнам видимость почти полной телесности, не покидая при этом мир художественного воспроизведения. Разработка несчетных пространственных ситуаций, разыгрывающихся в интерьере и в экстерьере, создает такой «архитектурный театр», которому позавидовали бы многие театры прошлого. Возникли огромные кинематические видеотеки, расширяющие визуальный и эстетический опыт зрителей, занимающие досуг, дразнящие интеллект и решающие ряд психологических проблем, в частности реализации инстинкта агрессии, воли к лидерству, и выполняющие ряд других компенсаторных функций. Сравнивая этот мир с традиционными формами потребления художественной продукции можно предположить, что он станет определяющим в завтрашнем общении с литературой и искусством миллионов людей, хотя, безусловно, сохранятся и традиционные способы потребления художественной культуры¹¹⁷.

Искусство постепенно утрачивает свою автономность, меняются его традиционные функции. В результате развития новых технологий появилась совершенная художественная техника, которая привела к постепенной подмене цели искусства его средствами. В результате качество артефакта, отождествляемое со способами его создания, постепенно подменило красоту, духовность. Главным критерием искусства стала связь с высокими технологиями, удивительное заменило категорию возвышенного. Теперь мы имеем уже гиперкнигу и гиперкино¹¹⁸.

В постмодернистской ситуации возник соблазн преодолеть разрыв между так называемой «массовостью» и элитарностью в художественном творчестве. В теоретическом плане эта проблема была поставлена в 1969 г. Л. Фидлером в статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы», где писатель назван «двойным агентом», ориентированным как на элитарный, так и на профанный вкусы. Далее эта проблема развивается

¹¹⁶ См.: Глазачев Вяч. Вертижинизм: становление киберэстетических систем. Академические тетради. Б/г. С.100–104.

¹¹⁷ Эко У. Под Сетью // Искусство кино. 1997. № 9. С. 133–137; Корнев С. «Сетевая культура» и завершение постмодерна. Интернет как место обитания литературы // Новое литературное обозрение. № 32 (4/1998). С. 29–47.

¹¹⁸ См.: Fernandes G. Art et science, pour quel dessein? // Pensee des sciences, pensee des arts plastiques. La part de l'oeuil. 1986. № 2. S. 20.

в текстах Ч.Дженкса, где речь идет о двойном кодировании художественного текста, в равной степени ориентированного и на элиту, и на профана. Эта же проблема обозначена У. Эко, который считает, что идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться «над схваткой прозы элитарной — с массовой». Постмодернистская практика показала, что эта проблема все еще не нашла своего решения, однако можно говорить о ее своеобразном преломлении в рамках элитарного искусства, где появилось так называемое «массовое искусство для элиты».

Действительно, в условиях постмодерна возник особый тип художественного творчества, где проблема социальной мотивации затемнена: это как раз и есть массовое искусство для интеллектуалов, восприятие которого предполагает знание особых коммуникационных кодов. Такого рода искусство прибегает к приемам интертекстуального письма, цитациям, пастишам, коллажам, которые рассчитаны на высокий интеллектуальный уровень читателя, слушателя, зрителя. Сложились особые типы художественной стратегии, актуализированные постмодернистской ситуацией, такие, как минимализм или же конструктивизм. Маргинальность постмодернистского искусства, пренебрежение видовой и жанровой дифференциацией, стилем, выражающим всеобщее, традиционными художественными критериями, оказались, как правило, не принятыми неподготовленным зрителем, воспитанным в рамках классических традиций и общепризнанных канонов.

Часто говорят об экспериментальном характере современного искусства. Положительный смысл, вкладываемый зачастую в понятие эксперимента, восходит к романтической традиции с ее культом оригинальности, а также к философии искусства А. Бергсона, обосновывающей необходимость новизны в художественном творчестве, ставшей главным критерием искусства в модернистский период. Многие произведения современного искусства — что-то вроде шуток... Их можно пытаться оценивать, но, в принципе, достаточно понять шутку и порадоваться ей.

Приведем лишь один пример такого рода искусства — акции «Поднятие», описанной М.Рыклиным¹¹⁹: зрелищность привлекает толпу, в то время как интеллектуал, может уловить в происходящем связь надписи на плакате с китайской книгой «И-цзын», а так же с возрастом одного из его организаторов и пр. Текст этой акции до некоторой степе-

¹¹⁹ См.: Рыклин М. Искусство как препятствие. М., Ad Marginem. 1997. С. 151-156.

ни открыт, предъявлен, и в то же время он может остаться нерасшифрованным, поскольку необходимо знание кода, то есть он открыт и закрыт одновременно. Поэтому можно заметить, что при всем многообразии художественных практик (культура консервативна, и старое сосуществует с новым) в условиях постмодерна сложился особый тип художественного творчества, создающего массовое искусство для интеллектуалов.

Социальная мотивация художественного творчества — культурно-исторический феномен. Так, например, в архаике синкретическое искусство было ориентировано на недифференцированную массу зрителей. Сформировавшиеся в Новое время виды и жанры искусства так же предполагали «массовость», формой существования которой в классике стал стиль; возникли высокие и низкие жанры в искусстве, предназначенные для разных слоев населения. Ориентация на разные социальные слои зрителей побуждала к использованию различных коммуникационных кодов. Отторжение классического искусства на рубеже XIX–XX вв. вызвало резкую поляризацию в социальной мотивации художественного творчества и, соответственно, дифференциацию кодов. Полагаем, синтез элитарного и массового в современной ситуации — это один из мифов, голая схема, на самом деле отношения между этими ипостасями очень разнообразные.

Практика постмодернистского творчества показала, что художники тяготеют к контрастному сочетанию элементов различных эстетических систем прошлого с настоящим, к использованию традиционно несовместимых материалов, красок, звуков ради создания новой художественной целостности. Все это обусловлено интенциями современной культуры к интеграции, к созданию единства с сохранением входящей в него множественности. Подчеркивается диалог с предшествующими художественными культурами. Такой подход к искусству свидетельствует об ином понимании «новизны» — принципа, характерного для модернистского искусства, в то время как повторения и инновации свойственны искусству постмодернизма.

Заключение

В книге мы стремились показать, что постмодернистское мышление и постмодернистское искусство, заявившие о себе во второй по-ловине XX века, образовались не только в силу ряда причин своего времени, но и как результат неких исканий, имевших место в предшествующие периоды развития западной культуры в разнообразных формах художественного и внехудожественного освоения мира. Истоки постмодернистского мышления и постмодернистской проблематики можно отыскать в культуре Античности (к примеру, постановка Платоном проблемы симуляции, философия киников), однако в книге акцент сделан на эпохе Нового времени, где одновременно с развитием «модернистского проекта», существовали иные тенденции, в некотором роде ему противостоящие. Собственно, начиная с эпохи романтизма, в которую началось разрушение классической художественной парадигмы, были заложены основы того мировидения, которое, через сложные трансформации в модернистскую эпоху конституировалось в постмодернистское.

Появление постмодернизма вызвано разнообразными факторами, которые коренятся в сфере экономики, политики, морали, философии минувшего и настоящего. Одна из весомых причин, вызвавшей постмодернистское мировоззрение, это необходимость ориентации в выработке позиции в возросшем мире информации, в ситуации перенасыщенности культуры, в доступности любого рода информации, в открывшейся свободе выбора, а так же в угрозе реализации «модернистского проекта». В книге преследовалась цель показать истоки постмодернизма в сфере художественной деятельности, которая осуществлялась в тесной взаимосвязи с другими формами мировидения и под их влиянием. Конечно, те культуры и периоды развития, в которых рассматривались теоретические истоки постмодернистского искусства, не являются единственными и достаточными. Если обратиться к особенностям так называемого «русского постмодернизма», то, полагаем, он имеет в значительной мере иные истоки. Их детальное рассмотрение и анализ — дело будущего.

В книге показана взаимосвязь художественного, научного и фило-

софского мировидения, их зависимость друг от друга, варианты взаимного сближения и взаимовлияния. Не только искусство задавало тон или сопутствовало научному и философскому мировоззрению, но оно, в свою очередь, испытывало их воздействие. Так, открытия в области физики повлекли за собой многообразные гуманитарные и художественные следствия. Одно из них — сближение западного и восточного мировидения. Многие современные физики обосновывают так называемый тезис параллелизма между физикой и восточным мировидением (даосизмом, буддизмом, индуизмом), некоторые из них предлагают говорить не о параллелизме, сколько о дополнительности. И если в научной среде некоторые аналогии и параллели вызывают порой скептическое отношение (хотя никому не препятствуют их проводить), то в сфере художественной деятельности, они осуществляются наглядно, и, более того, обнаруживают свою продуктивность. Именно в искусстве стало возможным сосуществование различных точек зрения, позиций, ценностей, которые воплотились в плюрализме художественных методов. В формировании художественного видения в тесной связи с философским и научным мировоззрением, в их взаимодействии мы склонны видеть симптом нашего времени, когда, до некоторой степени, нивелируются различия между отдельными дискурсами и конституируется некий теоретический дискурс, вмещающий и философское, и художественное, и научное мировидение.

Толерантность искусства, распространившаяся на художественные принципы других культур, способствовала сближению, заимствованию и усвоению разнообразного художественного опыта. И это касается не только предшествующих этапов развития западной культуры, в частности архаики, но и восточных культур. И в этой связи не случайно наше обращение к некоторым разновидностям философского осмысления художественной деятельности, сложившейся на востоке, ибо именно в ее основополагающих установках многие сегодня усматривают те искомые положения, к которым тяготеет постмодернизм. Искусство оказалось способным не отвергать, а, напротив, вместить в себя предшествующий опыт мировидения и опыт мировидения других культур. Художественное творчество оказалось той средой, где, пожалуй, ранее других форм мировидения возникло стремление к целостному воззрению на мир и сформировалось неприятие диктата всепроникающей рациональности, присущей Новому времени.

Как было показано, наличие множества подходов и сложившихся точек зрения на природу искусства, высказываемых классиками постмодерна, не опровергают друг друга, а, скорее, дополняют, тем более, богатое разноо-

бразие художественной практики, препятствует созданию узкой теоретической концепции. В этом многообразии форм и сосуществовании различных теоретических позиций — одна из характеристик современной эпохи, что и обосновывает постмодернистская философия: наличие множественности, толерантность, открытость, незавершенность. Поскольку именно искусство сформировало пример такого полифонического мышления, полагаем, допустимо его рассматривать в качестве модели современной культурной ситуации.

Конечно, постмодернистская философия не является единственной теорией, претендующей на объяснение современного мира. Существуют не только ее рьяные противники, но и те, кто склонен считать ее устаревшей, отжившей, на смену которой приходят новые концепции. Однако, полагаем, бесспорен тот факт, что в сфере художественной культуры постмодернизм оставил свой заметный след в предметной, вещественной форме, и, более того, этот опыт не утерян, а продолжает жить и сегодня. Тем более, что постмодернистская ситуация в культуре не завершилась, мы живем внутри нее, мы испытываем ее воздействие, мы творим в этих обстоятельствах, и в этой связи, ее оценки не могут быть исчерпывающими.

Наличие в современной культуре негативных моментов, побуждает некоторых сторонников постмодернизма выделить так называемый гуманистический и негуманистический постмодернизм. Различное отношение к религии также дает основания различать приверженцев постмодернизма, включающих в себя религиозную веру, и других, ее исключающих. Эти и другие расхождения не препятствует тому, чтобы мыслить постмодернистскую философию и постмодернистское искусство как некую теоретическую целостность, тем более, что в философии мы уже имеем прецеденты подобной разноголосицы, в частности это касается философии экзистенциализма.

Множественность в искусстве ценна не механическим соединением разнородного, а объединяющей силой искусства, способного ее вместить. Аналог такой объединяющей множественности силы некоторые склонны видеть в современных технологиях, посредством которых также возможно приведение к единству множественного мира. Именно в художественной практике, как было показано, наиболее ярко проявилась возможность совмещения разнообразных стилей, традиций. Полистилистика, отличающая постмодернистское искусство, могла бы быть воспринятой в качестве модели постмодернистского мышления, главной характеристикой которого является плюрализм. Однако, практика реальной жизни обнаружила утопичность такого расширительного толкования постмодернистского

мышления, вызвала резкие возражения со стороны тех, кто остался приверженцем продолжения «модернистского проекта». Эти возражения против постмодернистской философии, проникновения ее в социологическую сферу, не затронули, полагаем, сферы художественной культуры, где постмодернистская практика сосуществует наряду другими. В этом случае постмодернизм демонстрирует нам толерантное отношение к ценностям прошлого, отвергает нетерпимость модерна.

Поскольку постмодернизм в искусстве использует ранее сложившиеся формы, коды, стили, может возникнуть впечатление, что он неизбежно вторичен. Однако возникающий при этом плюрализм не должен создавать ощущение ущербности, напротив, владея широким диапазоном значений, живя в эпоху избыточности культурных смыслов, художник, свободно владеющий всем этим богатством, способен легко им оперировать, использовать в нужных ему сочетаниях, и тем самым порождать новые смыслы и значения. Постмодернистская практика широко продемонстрировала возможность такого рода обогащения, приращения смыслов.

Поиски новых форм отношения с миром, новое мировидение породили, соответственно, особые формы художественной деятельности. Многие из них возникли как реакция на крайние формы модернистских экспериментов, иные — те, которые в модернистский период были периферийными, малозначительными, — оказались доминирующими в постмодернистской ситуации. Постмодернистское искусство в культуре XX века оказалось вмещающим в себя множество смыслов, среди которых, пожалуй, определяющим является восстановление памяти, воскрешение давно забытого. При этом искусство отказывается от приоритета европоцентристских ценностей, а обращается к опыту других культур, к архайке. Такой широкий диапазон ориентаций в художественной практике является не только велением времени, диктующем необходимость усвоения широкого спектра ценностей, сложившихся в разных культурах, но и вызван потребностью формирования иного мировидения, отличного от нововременного, гипертрофировавшего роль разума в человеческой жизни. Изменилось отношение искусства к действительности. Если классическое искусство отражало или изображало реальность, модернистское — стремилось к преобразованию реальности, то постмодернистское, пожалуй, изобретает, создает реальность, живет в мире киберпространства, симулякров, гиперреальности, пытаясь таким образом вернуть нам истинную, утраченную, давно забытую реальность.

Подводя итог всему вышеизложенному, еще раз отметим, что хотя постмодернистское искусство и представляется в качестве некоего нового этапа

в отношении к миру, который отличается разнообразием форм и методов, пониманием назначения искусства и прочим, все же это новизна должна быть понята особым образом. Это скорее такое новое, которое является «хорошо забытым старым», ибо постмодернистское искусство не отвергает прошлое, а, напротив, ищет в нем не востребованные, забытые смыслы, подходы, приемы, методы. Поэтому характерным признаком эпохи, в которую мы живем, является не только забвение смыслов, но и реабилитация смыслов, потребность в совмещении разнообразных стилей, осмысление многообразного, что и составляет ту форму мышления, которую принято называть постмодернистской. И если в прежние времена диалог культур, как правило, имел линейную направленность, то в постмодернистской ситуации возникает возможность многогранного диалога, некоего полилога. В художественном постмодернизме выполняется характерная для XX века смысловая структура множественности.

Валентина Михайловна Дианова

**Постмодернистская философия искусства:
истоки и современность**

Компьютерное макетирование Шевчук Г. В., Костина Ю. Г.

Корректор Старостина Н. Б.

Восстановление компьютерной версти: Б. О. Божков

b.bozhkov@spbriic.org

Лицензия ЛП № 000238 от 18 августа 1999 г.

Сдано в набор 22.07.99. Подписано в печать 20.08.99

Формат 60 Ч 90¹/₁₆. Усл. печ. л. 15,0. Тираж 600 экз.

Заказ №

ООО «Издательство “Петрополис”»

190000, г. Санкт-Петербург, а/я 321

Отпечатано в типографии ООО «Шатон»

190086, г. Санкт-Петербург, Никольская пл., дом 1^а