

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ РАН

Коренева Наталия Анатольевна

Тезис о «конце искусства» в эстетике Гегеля и его трактовка в
современной философии

Специальность – история философии

диссертация на соискание
ученой степени кандидата философских наук

Москва 2013

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Источниковедческая проблематика	
„Лекций по эстетике“ Г.В.Ф. Гегеля.....	13
1.1. История издания „Лекций по эстетике“ Г.В.Ф. Гегеля.....	13
1.2. Издание Гото: проблема первоисточников.....	19
1.3. Лекции по эстетике Гегеля как «work in progress».....	30
1.4. Отечественные исследования в области эстетики Гегеля.....	34
Глава 2. Основные проблемы и понятия эстетики Гегеля в свете новых источников.....	40
2.1. Основные формы и этапы духовного исторического развития человека и человечества в философии духа Гегеля и движение к анализу искусства.....	42
2.2. Сопоставление новых изданий лекционных курсов и издания под редакцией Гото: основные моменты	50
2.3. Понятие искусства.....	53
2.4. Понятие идеи.....	60
2.5. Прекрасное в искусстве, или Идеал.....	64
2.6. Формы искусства.....	69
2.7. Производство искусства.....	77
Глава 3. Гегелевский тезис о «конце искусства» и его трактовка в современной философии.....	84
3.1. «Энциклопедия философских наук».....	86
3.2. «Лекции по эстетике» под редакцией Гото.....	90
3.3. Так называемый „тезис о конце искусства“ в контексте новых источников по эстетике Гегеля.....	94
3.4. «Конец искусства» как изменение социальной функции искусства.....	99
3.5. Интерпретация гегелевского тезиса о «конце искусства»	

в философии Артура Данто.....	104
Заключение.....	111
Библиография.....	115

Введение

Актуальность исследования

Данная диссертационная работа посвящена изучению того положения, которое сложилось на сегодняшний день вокруг первоисточников «Лекций по эстетике» Г.В.Ф. Гегеля, а также анализу гегелевского тезиса о конце искусства.

Актуальность исследования обусловлена несколькими причинами. Во-первых, речь идет об источниковедческой и текстологической ситуации с перво- и второисточниками лекций по эстетике Гегеля, широко обсуждающейся западными гегелеведами и не затрагиваемой в полной мере российскими учеными. Тексты лекций немецкого философа дошли до нас лишь в форме конспектов его студентов и нескольких страниц из тетради, которую вел Гегель при разработке лекционного курса и использовал при чтении лекций. Именно такая судьба постигла гегелевскую эстетику, известную нам, в основном, из студенческих конспектов.

До сих пор считалось, что ученик Гегеля Генрих Густав Гото отредактировал и издал полный и точный текст лекций, используя доступные ему материалы, а на тот момент они включали не только конспекты учеников, но и две тетради с записями самого Гегеля по эстетике. Сложно было предположить, что гегелевская философия искусства, спустя более ста лет, откроется с новой стороны исследователям творчества философа даже при условии практически полного отсутствия рукописей, сделанных Гегелем.

Однако, во второй половине XX века благодаря созданию Гегелевского архива и собранию в нем большого количества ранее не известных лекционных конспектов, ученые получили возможность тщательного сравнения всех источников (а точнее, второисточников) и более точного восстановления воззрений немецкого философа.

Выяснилось, что Гото, проделав, бесспорно, колоссальную по трудоемкости работу, внес достаточное количество собственных добавлений и примеров в лекции по эстетике, тем самым предоставив читателю, на его взгляд, более структурированный и связный текст. В 1995, 1998 и 2004 гг. вышли новые издания лекций по эстетике Гегеля, содержащие конспекты лекций по эстетике студентов Гегеля разных лет. На сегодняшний день это наиболее точные и достоверные источники по философии искусства Гегеля, которые, к сожалению, еще не переведены на русский язык и широко не используются отечественными учеными. Исследование данных источников, а также дополнительной литературы, написанной немецкими гегелеведами, имеющими на данный момент наиболее широкий доступ к архиву с рукописями, позволит сократить разрыв в исследованиях философии Гегеля между российскими и западными учеными.

Во-вторых, философия искусства Гегеля впервые затронула проблематику так называемого тезиса о «конце искусства», который стал весьма популярен в последние десятилетия. Это связано с неоднозначным развитием искусства и появлением его новых форм, заставляющих искать новое определение того, что именуется искусством. Некоторые современные философы считают, что Гегель предсказал такое развитие в сфере искусства, другие же отмечают: сложилось неправильное понимание гегелевской эстетики вследствие ее искажения первым редактором. Тем не менее, вопрос о том, говорил ли Гегель о конце искусства или же был неправильно понят современниками, остается открытым, а в условиях развития искусства в XX-XXI вв. он приобретает особую актуальность.

Степень разработанности проблемы

Философия Гегеля всегда представляла большой интерес для исследователей. Невозможно перечислить всех ученых, изучавших

гегелевскую философию. Так, наиболее полная библиография, разработанная К.Штайнхауэром и включающая список работ самого Гегеля и литературы, посвященной Гегелю, занимает более 1000 страниц и содержит несколько тысяч наименований¹. Составлена также обширная библиография работ о Гегеле, изданных на английском языке².

Безусловно, большую ценность представляет анализ гегелевского творчества в работах таких философов, как М.Хайдеггер, Д.Лукач, Т.Адорно, Г.-Г.Гадамер, А.Кожев, Ж.Иполлит, С.Жижек.

Что касается биографии философа, то она представлена в работах таких авторов, как К.Фишер, Т.Хэринг, Р.Гайм, К. Розенкранц, Ф.Видманн.

Общие исследования творчества Гегеля содержатся в работах Э.Блоха, Ч.Тейлора, М.Инвуда, Дж.Мьюра, Т.Рокмора, Р.Стерна, С.Хулгейта, Р.-П. Хорстманна, В.Хёсле, Ф.Бейсера, Т.С.Хоффманна, Д.Хенриха, В.Йешке, К.Вестфала и др.

Существует большое количество исследований, посвященных общим проблемам его философии искусства. Среди них особого внимания заслуживают работы таких авторов, как Р.Бубнер, К.Хаст, Б.Хилмер, А.Гетманн-Зиферт, Й.-И.Квон, Б.Колленберг-Плотникова, О.Пёггелер, Х.Шнайдер, Ф.Ианелли, К.Вестфал, П.Гайер, М.Инвуд, У.Десмонд, С.Бангей, М.Донохью, Б.Эттер, Дж.Гайгер, К.Хаммермайстер, Д.Хенрих, У.Мейкер, Р.Пиппин, Р.Д.Винфилд, К.Берр.

Если говорить о проблеме источников по эстетике Гегеля, то здесь наиболее компетентными являются работы А.Гетманн-Зиферт³, Х.Шнайдера⁴, Б.Колленберг-Плотниковой⁵.

¹ *Steinhauer, K.* Hegel Bibliography. Parts 1 and 2. – Munich, 1998.

² *Weiss, F.G.* "Hegel: a bibliography of books in English arranged chronologically" // J.J. O' Malley et al. The Legacy of Hegel. 1973

³ *Gethmann-Siefert A.* Einführung in die Ästhetik. – München: Fink, 1995;

Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink, München, 2005.

Исследование и интерпретация тезиса о «конце искусства» начинается с работ М.Хайдеггера и Т.Адорно. Наиболее подробно данную проблематику разрабатывали Й.-И.Квон⁶, Е.Гойлен⁷, А.Гетманн-Зиферт⁸, А. Данто⁹. Для нас будут важны именно исследования двух последних в этом списке философов, ибо они – выразители различающихся философских направлений – истории философии и философии и критики искусства. Отметим, что их работы не переведены на русский язык.

Что же касается отечественной философской мысли, то философия Гегеля была достаточно популярна в прошлом веке, однако его философии искусства уделялось незначительное внимание. Среди отечественных гегелеведов отметим таких исследователей, как Н.В.Мотрошилова, Т.И.Ойзерман, Э.Ю.Соловьев, Ю.Р.Селиванов, М.Ф.Быкова; проблемы эстетики Гегеля наиболее полно затрагивали в своем творчестве лишь А.В.Гулыга, М.А.Лифшиц, М.Ф.Овсянников. Об их вкладе в отечественное изучение гегелевской эстетики будет сказано более подробно в первой главе работы.

⁴ *Schneider H.* Neue Quellen zu Hegels Aesthetik. In: Hegel-Studien. Band 19. – Bonn, 1984.

⁵ *Collenberg-Plotnikov B.* Wissenschaftstheoretische Implikationen des Kunstverständnisses bei Hegel und im Hegelianismus // Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Hrsg. U.Franke und A.Getmann-Siefert. –Hamburg: Meiner, 2005.

⁶ *Kwon J-I.* Das Ende der Kunst: Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegels These. – Würzburg, 2004.

⁷ *Guelen E.* The End of Art. Readings in a Rumor after Hegel. – Stanford: Stanford University Press, 2006

⁸ *Gethmann-Siefert A.* Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik. – Jena: Palm und Enke, 1993

⁹ *Danto A. C.* The End of Art: A Philosophical Defense. History and Theory. – Vol. 37, N. 4. P.127-143.

Объектом диссертационного исследования является философия искусства, или эстетика, Гегеля.

Предметом исследования является так называемый гегелевский тезис о конце искусства, рассмотренный на основании ранее известных, а также новых источников по эстетике.

Целью данного исследования является систематический анализ новых источников в области эстетики Гегеля, который послужит основой для рассмотрения тезиса о «конце искусства». Как показывают современные исследования гегелевской философии искусства, нецелесообразно изучать многие аспекты эстетики, не принимая в данной ситуации во внимание проблему первоисточников и вторичных источников.

Задачи исследовательской работы, таким образом, будут следующими:

- 1) Систематизировать и подробно изложить историю издания гегелевских лекций по эстетике, обозначить основные и наиболее важные последствия издания под редакцией Гото, обосновать необходимость использования при изучении эстетики Гегеля не только первое издание лекций, но и новые изданные конспекты гегелевских учеников; показать, что философия искусства Гегеля представляет собой «work in progress», а не завершённую дисциплину.
- 2) Проанализировать основные различия издания под редакцией Гото и новых источников по эстетике, установить те неточности издания Гото, которые в дальнейшем могли бы

повлиять на неверное толкование эстетики Гегеля; рассмотреть основные понятия и проблемы гегелевской эстетики в свете новых источников, сопоставить их с тем, что сказано по поводу данных понятий и проблем в издании Гото.

- 3) Рассмотреть так называемый гегелевский тезис о «конце искусства» на основании различных гегелевских текстов: «Энциклопедии философских наук», «Лекций по эстетике» под редакцией Гото, а также новых лекционных конспектов учеников Гегеля, сделанных в 1823 и 1826 гг.
- 4) Изложить и проанализировать две основные интерпретации гегелевского положения о завершении искусства: теорию Аннемари Гетманн-Зиферт, отстаивающую положение о характере прошедшего искусства, т.е. об изменении культурно-исторической роли искусства в философии Гегеля, а также теорию Артура Данто, объясняющую конец искусства как изменение значения самого понятия искусства и полную свободу творчества.

Научная новизна исследования

Настоящее исследование представляет собой первую в отечественной философии попытку разобрать и проанализировать две важнейшие проблемы в области эстетики Гегеля: проблему источников, а также проблему интерпретации положения о завершении искусства.

В работе детально рассматривается история публикаций лекций по эстетике, объясняется, в чем специфика гегелевской эстетики как незавершенной философской науки. Впервые в отечественной философии анализируются основные понятия философии искусства на основе недавно опубликованных записей лекций, а также приводится сравнительный

анализ новых изданий и единственно известного до недавних пор издания лекций под редакцией Гото.

Также приводятся две интерпретации тезиса о «конце искусства», одна из которых дана в русле философско-теоретического исследования (А.Гетманн-Зиферт), другая же – как иллюстрация развития современного искусства (А.Данто).

Положения, выносимые на защиту

- 1) «Лекции по эстетике» Гегеля под редакцией Гото, которые до сих пор представляли собой единственное авторитетное издание, утратили свой статус действительно достоверного источника. Расхождения, выявленные в ходе сопоставительного анализа данного издания с новыми источниками по эстетике, не позволяют более рассматривать текст под редакцией Гото как излагающий гегелевскую философию искусства. Прежде всего, это основано на том факте, что на момент смерти Гегель все еще продолжал разрабатывать эстетику. Гото же придал его взглядам форму завершённой системы, скомпоновав на свое усмотрение текст лекций, причем основываясь, главным образом, на собственных записях лекций 1823 года; эстетика же была прочитана философом еще дважды – в 1826 и 1828/29 годах.
- 2) Как показывают новые источники, Гегель не стремился в лекциях по эстетике анализировать место искусства в процессе развития Абсолютного духа. Его задачей было исследование сферы прекрасного в искусстве через понятие искусства и посредством приведения примеров из истории искусств.

- 3) Гегель не делал, как считалось ранее, излишнего акцента на классической форме искусства как на высшей точке развития искусства. Такая позиция, действительно, прослеживается в тексте под редакцией Гото, однако уже в 1826 году Гегель уделяет значительно больше внимания символической форме, а в курсе 1828/29 гг. расширяет и раздел, посвященный романтическому искусству, при этом не исследуя более подробно классическую форму. Акцентирование классического искусства как идеального принадлежит Гото.
- 4) Под «концом искусства» Гегель понимал изменение социально-культурной роли искусства, то обстоятельство, что искусство переставало быть основным способом выражения мировоззрения народов. Однако вместе с тем оно освобождалось, по Гегелю, от религиозного содержания и становилось частью повседневной жизни человека, обретало возможность изображать обыденные сцены, не претендуя на высокое звание выразителя высшей истины.
- 5) Согласно А.Гетманн-Зиферт, искусство в контексте гегелевского тезиса приобретает преходящий характер (*Vergangenheitscharakter*), или характер «прошедшести» и «парциальности (частичности) его исторического значения» (*Partialität ihrer geschichtlichen Bedeutung*)
- 6) С точки зрения А.Данто, тезис о «конце искусства» означает новую эпоху в истории искусства: оно освобождается от предзаданного направления развития, законов (к примеру, обязательного сходства изображенного и изображаемого) и продолжает существовать как абсолютно свободное

явление, где возможен любой результат, если он вписан в рамки определенной художественной теории.

Глава 1. Источниковедческая проблематика „Лекций по эстетике“ Г.В.Ф. Гегеля

В настоящее время исследователи гегелевских „Лекций по эстетике“ сталкиваются, наряду с проблемами сугубо философского истолкования тех или иных терминов и понятий эстетики Гегеля, с многочисленными текстологическими и источниковедческими трудностями, которые не могли бы возникнуть при изучении, например, „Науки логики“ или других произведений, вышедших непосредственно из-под пера великого философа. Основная проблема состоит в том, что лекции были изданы посмертно и под редакцией ученика Гегеля. Отсутствие авторского участия в процессе издания, как выяснилось несколько десятилетий назад, привело к тому, что многие идеи и замыслы философа были искажены и переданы, вероятно, совсем не так, как то сделал бы сам Гегель.

В данной главе мы, прежде всего, обозначим те сложности, которые существуют на сегодняшний день в сфере изучения гегелевских текстов по эстетике, а также отметим основные источниковедческие моменты, которые стоит учитывать при знакомстве с философией искусства Гегеля. Также вкратце будет охарактеризована ситуация, которая сложилась в нашей стране в сфере исследования гегелевской эстетики.

1.1. История издания „Лекций по эстетике“ Г.В.Ф. Гегеля

За последние два десятилетия произошли кардинальные перемены в области изучения эстетики Гегеля. Это связано, прежде всего, с изданием новых текстов-источников и, соответственно, основывающимися на них исследованиями философии искусства великого немецкого мыслителя. Было издано четыре варианта записей лекций по эстетике разных лет, чему предшествовала колоссальная работа немецких ученых, изучавших и воссоздававших историю развития гегелевской эстетики. Можно утверждать, что в результате издание лекций под редакцией Г.Г.Гото,

которое на протяжении полутора столетий пользовалось непререкаемым авторитетом и было единственно известным вторичным источником, утратило эти позиции. Данный факт особенно важен и актуален для историко-философских исследований: меняется понимание замыслов Гегеля применительно к философии искусства и процессов их реализации.

Впервые курс лекций по эстетике был прочитан Гегелем в 1817 году в Гейдельберге. Затем последовали еще четыре курса по философии искусства – в зимнем семестре 1820/21, летних семестрах 1823 и 1826 гг., и, наконец, в зимнем семестре 1828/29 гг., что приходится на период преподавания Гегеля в Берлинском университете. Во время составления и разработки курса лекций по эстетике в Гейдельберге философ вел тетрадь, в которую вносил важные тезисы и комментарии к ним. Переехав в Берлин, Гегель начал вести новую тетрадь для подготовки к лекционным курсам по философии искусства, из года в год изменяя, дополняя и расширяя ранее разработанный им материал. Как отмечает А. Гетманн-Зиферт, в одном из писем своему коллеге Кройцеру Гегель выражал желание издать учебное пособие для студентов наподобие изданной ранее „Энциклопедии философских наук“¹⁰. Однако этому не суждено было свершиться. Он безвременно, неожиданно умер в расцвете сил в 1831 году, так и не успев написать и опубликовать труд по философии искусства.

После смерти философа образовалось (во главе с вдовой Гегеля) сообщество учеников и единомышленников под названием „Друзья и покровители“. Оно взяло на себя задачу издания собрания сочинений Гегеля. Подготовка и редактирование записей различных курсов лекций для печати были поручены гегелевским ученикам и последователям. Задача издания лекций по эстетике легла на плечи Генриха Густава Гото, одного из учеников великого философа. Через несколько лет работы, в

¹⁰ *Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink Verlag, München, 2005. S.18.*

1835 году, вышел первый том „Лекций по эстетике, или философии искусства“ под его редакцией. В последующие годы были опубликованы еще два тома. Таким образом, в 1838 году вышло полное первое издание записей лекций по эстетике Гегеля, а в 1842-1845 гг. Гото, сделав небольшие изменения, опубликовал второе издание труда.

Новый этап исследований гегелевского философского наследия, в том числе и его эстетики, стартовал в начале XX века, когда Георг Лассон, изучив сохранившиеся собственноручные гегелевские манускрипты и сравнив их с опубликованными уже после смерти сочинениями философа, обнаружил довольно большое число неточностей и поставил задачу переиздать собрание сочинений, используя подлинники уцелевших собственноручных гегелевских планов лекций и сверяя записи лекций, сделанные его студентами, с напечатанными изданиями лекционных записей по соответствующим темам. В 1931 году появился первый том лекций по эстетике под редакцией Лассона, содержащий введение и первую из трех частей, посвященную общим проблемам философии искусства. Лассон, избегая редакторских добавлений, сделал попытку передать текст эстетики максимально близко к тому, что было написано в гегелевских манускриптах и записях лекций, сделанных его учениками. Лассон и далее продолжал издательскую работу, руководствуясь тем же принципом работы, которого в свое время придерживался и Гото — воссоздать наиболее полный курс по философии искусства, собрав воедино все имевшиеся к тому времени, то есть через 100 лет после смерти философа, конспекты самого Гегеля и конспекты его студентов, прослушавших курс лекций в разные годы.

Со смертью Лассона в 1932 году миссию по изданию томов собрания сочинений, который не успел выпустить редактор, взял на себя его коллега Йоханнес Хоффмайстер. Первоначально он продолжал работу, руководствуясь принципами Лассона. Однако как раз в это же время стали

появляться в достаточно большом количестве прежде неизвестные студенческие рукописи разных курсов лекций Гегеля. Прodelав кропотливую работу по проверке сохранившихся и имевшихся в его распоряжении записей лекций с изданиями XIX века, Хоффмайстер нашел довольно большое количество ошибок и неточностей, вплоть до неверного написания одного слова вместо другого из-за неправильного прочтения и расшифровки рукописей первыми редакторами. Кроме того, ставшие доступными новые записи лекций студентов Гегеля, которых не было в распоряжении Гото и редакторов, впервые выпустивших после смерти философа его курсы лекций и по другим дисциплинам — по всемирной истории и по истории религий — способствовали тому, что обострился очень важный источниковедческий историко-философский вопрос, касающийся характера работы над лекционной частью Собрания сочинений Гегеля. Стало понятно, что наиболее верным и надежным в данной ситуации упорядочивающим основанием при работе над изданием курсов лекций может быть лишь хронологический принцип, а не стремление скомпоновать наиболее полный, на взгляд редактора, курс лекций. И вот тогда впервые было принято решение о публикации отдельных курсов за каждый год.

Совершенно иной по содержанию и интенсивности этап работы над переизданием собрания сочинений Гегеля начался в середине XX века. Это было связано с основанием гегелевского архива в Бонне в 1958 году. Среди его главных целей было сохранение философского наследия Гегеля, концентрация исследований в области гегелеведения и продолжение работы Хоффмайстера, умершего в 1955 году. В 1969 году архив был перемещен в город Бохум, где он находится и по сей день, пребывая под попечительством Рурского университета. Благодаря огромному количеству найденных в разных странах и собранных в архиве рукописей, принадлежащих не только Гегелю, но и его современникам, ученые

получили возможность более тщательно исследовать его творчество. В основу нового планировавшегося критического издания собрания сочинений Гегеля был положен хронологический принцип (в издании Гото, в частности, он не был соблюден). Теперь на первый план выходила задача публикации лекций в наиболее полном виде с учетом всего имевшегося материала, систематизированного в хронологическом порядке.

В 1995 году под редакцией Г. Шнайдера были опубликованы в отдельном томе записи лекций по эстетике одного из студентов Гегеля в период 1820/1821 гг.¹¹. Причем данный конспект не является своего рода „первоисточником“ среди записей гегелевских лекций: опубликованная рукопись представляет собой переписанный набело конспект лекций, то есть *Nachschrift*¹². В 1998 году под редакцией А. Гетманн-Зиферт был издан вариант лекций Г. Гото, относящийся к 1823 году¹³. В 2004 году вышли еще два конспекта лекций по эстетике — 1826 года, первый под редакцией А. Гетманн-Зиферт и Б. Колленберг-Плотниковой (*Mitschrift Hermann von Kehler*), второй — под редакцией А. Гетманн-Зиферт и др.

¹¹ *Hegel G.W.F. Vorlesungen über Ästhetik.* – Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995

¹² Как отмечает Дж. Гайгер в своей статье «Наверстывая историю. Гегель и абстрактная живопись», термин *Mitschrift* используется для определения записей лекций, которые были сделаны непосредственно во время чтения лекций. Термин *Nachschrift* маркирует те записи лекций, которые были переписаны набело уже после прочтения лекций (*Gaiger J. Catching up with history. Hegel and abstract painting // Hegel: New directions.* – McGill-Queen's University Press. Acumen, Quebec, 2006. P. 174).

¹³ *Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst.* Berlin 1823.

Nachgeschrieben von H. G. Hotho. Herausgegeben von Annemarie Gethmann-Siefert. *Vorlesungen, Band 2.* – Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1998;

Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Herausgegeben von A. Gethmann-Siefert. – Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2003.

(Mitschrift von der Pfordten)¹⁴. Существуют также не опубликованные на данный момент манускрипты лекций слушателей Либельта (Mitschrift Karol Libelt) и Хайманна (Heimann), относящиеся к курсу 1828/29 гг.¹⁵. Таким образом, исследователи могут, насколько это возможно сегодня, когда найден ряд подлинных записей лекций, более достоверно проследить развитие эстетической теории Гегеля. Существуют и другие записи лекций разных лет, однако вышеназванные конспекты считаются самыми полными.

Необходимо отметить, что из записей лекций периодов 1820/21 и 1823 гг. сохранилось лишь по одному варианту конспектов – опубликованные на данный момент рукописи Ашеберга (1820/21) и Гото (1823). Что же касается курсов 1826 и 1828/29 гг., то здесь в распоряжении исследователей имеется несколько вариантов записей лекций, представляющие собой как первичные записи, сделанные в ходе лекций, так и вторичные, то есть переписанные набело первоначальные конспекты лекций¹⁶. Опубликованные же рукописи студентов 1826 года были выбраны для издания, во-первых, как стоящие в ряду наиболее полных лекционных записей, а, во-вторых, как относящиеся к числу первичных

¹⁴ Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr. – Surkamp, Frankfurt am Mein, 2004;

Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826.

Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Hrsg. A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov. – Wilhelm Fink, München, 2004.

¹⁵ Gethmann-Siefert A. Einführung in die Ästhetik. München: Fink, 1995. S. 204.

¹⁶ См. Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr. – Surkamp, Frankfurt am Mein, 2004. S. 14; об этом также: Costa L. Un'estetica non scritta. In marginale alla traduzione italiana della Nachschrift di H.G.Hotho dal corso hegeliano del 1823. Режим доступа:

<http://gmpagano.altervista.org/anno-ii/4.--lucio-costa,-un'estetica-non-scritta.htm/odyframe.htm> (дата обращения 05.09.2013)

записей, выполненных непосредственно во время чтения Гегелем дисциплины.

На русском языке «Лекции по эстетике» впервые вышли в 1849 – 1860 гг. в переводе В. Модестова, сделанном, однако, не с немецкого варианта Гото, а с его переведенного на французский язык Бенаром издания. И лишь в 1938 – 1958 гг. в собрании сочинений Гегеля появился первый перевод лекций с немецкого, выполненный Б. Г. Столпнером. В 1968 – 1973 гг. вышел переработанный перевод «Эстетики» под редакцией и с предисловием М. Лифшица. Третье издание появилось совсем недавно (2007 г.) и представляет собой переиздание гегелевского труда под редакцией Б. Г. Столпнера 1938 – 1958 гг.

Таким образом, известные специалистам к настоящему моменту и изданные в Германии новые источники пока не имеются в русских переводах, что свидетельствует о серьезном отставании отечественного гегелеведения, в его эстетической части, от мирового уровня. Преодоление этого отставания – одна из назревающих историко-философских задач. Однако решать ее придется, хотя и потребуются некоторое время для подготовки соответствующих специалистов. Пробелы же источниковедческого характера необходимо преодолеть с самого начала. Посильному их преодолению и посвящена данная часть настоящей диссертации.

1.2. Издание Гото: проблема первоисточников

Основная идея, отстаиваемая в данных обстоятельствах наиболее крупными немецкими исследователями эстетики Гегеля, заключается в следующем: на момент смерти у философа не существовало строго оформленной теории искусства. Более того: гегелевская эстетика как одна из наук его философской системы не была окончательно разработана и завершена (об этом более подробно пойдет речь в следующем параграфе).

При анализе лекций разных лет становится ясно, что системный взгляд на развитие искусства, изложенный в издании под редакцией Гото, во многом принадлежит самому Гото. Аннемари Гетманн-Зиферт говорит о том, что уже само предисловие Гото к первому изданию лекций по эстетике Гегеля должно заставить нас более осмотрительно относиться к следующему за ним тексту¹⁷. Поскольку, по признанию Гото, лекции и комментарии к ним самого Гегеля представляли собой не более, чем краткие конспекты и заметки к ним, постольку он как редактор видел свою задачу в «оживлении внутренней жизни» текста (*jenes erquickendes innere Leben*) посредством «внесения расчленений внутрь целого» (*Gliederung des Ganzen*) и включения недостающих «диалектических переходов» (*dialektische Übergänge*), а также укрепления «непрочно взаимосвязанного» (*lose Zusammenhängenden*) и увеличения числа «приведенных примеров, относящихся к искусству» (*Anführung von Kunstbeispielen*)¹⁸. Можно предположить, что одним из важнейших направлений в дальнейших исследованиях эстетики Гегеля станет рассмотрение хода развития эстетической мысли философа и сравнение недавно изданных рукописей с тем вариантом изданных в XIX веке лекций, который на протяжении более чем ста лет оставался самым авторитетным изданием гегелевских лекций по эстетике. К сожалению, на данный момент доступ к недавно опубликованным изданиям лекций еще достаточно ограничен в силу отсутствия переводов с немецкого на другие языки и небольшого тиража изданий. Это во многом объясняет тот факт, что даже теперь, когда эстетика Гегеля открылась нам в новом свете как „work in progress“ (что долгие годы было замаскировано попыткой придать ей фундаментальность

¹⁷ *Gaiger J. Catching up with history. Hegel and abstract painting // Hegel: New directions. – McGill-Queen's University Press. Acumen, Quebec, 2006. P. 162-163.*

¹⁸ *Hotho G.H. Vorrede zur ersten Auflage // Hegel G.W.H. Vorlesungen über die Aesthetik. – Berlin, Duncker und Humblot, 1842. P. VIII – XVI.*

и завершенность), многие ученые продолжают опираться на издание Гото как на единственный и авторитетный источник.

В распоряжении Гото при подготовке лекций к изданию были обе уже упомянутые тетради Гегеля, используемые им в лекционном курсе по эстетике, а также конспекты учеников, прослушавших курс лекций в разные годы. Однако для публикации Гото использовал лишь материалы, относящиеся к курсам лекций 1823, 1826 и 1828/29 гг., аргументируя такой выбор тем, что лекции 1823 года и далее уже в значительной степени переработаны философом по сравнению с более ранними курсами. Дело было в том, что Гегель к 1823 году фундаментально переработал эстетическую концепцию, изменив ее основные положения¹⁹. Гото посчитал, что предыдущие записи уже не актуальны и не вписываются в рамки гегелевской философии искусства. Таким образом, не была учтена при подготовке издания и гейдельбергская тетрадь, и гегелевские записи, относящиеся к 1820/21 гг. Одним из конспектов, использованных редактором, в частности, был собственный конспект Гото, посещавшего лекции Гегеля в 1823 году. В предисловии к первому изданию Гото также упоминает, что для создания текста использовал следующие манускрипты: записи 1826 года принадлежали К.Грисхайму (K.G.J. von Griesheim), Х.Штиглицу (H.W.A. Stieglitz), М.Вольфу (M. Wolf); записи зимнего семестра 1828/29 учебного года принадлежали коллегам Гото Б.Бауэру (Herr Licentiat B. Bauer), Й.Дройзену (Herr Professor J.G. Droysen), Й.Ватке (Herr Licentiat J.K.W. Vatke), а также ученикам Гегеля Д.Хайманну (D. Heimann) и Л.Гайеру (L. Geyer)²⁰.

Здесь следует сделать небольшое отступление, чтобы уточнить ответ

¹⁹ *Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink, München, 2005. S. 20.*

²⁰ *Hotho G.H. Vorrede zur ersten Auflage // Hegel G.W.H. Vorlesungen über die Aesthetik. – Berlin, Duncker und Humblot, 1842. P. XIII.*

на такой вопрос: что можно считать источниками в случае с лекциями по эстетике Гегеля? Надо, прежде всего, помнить, что философия искусства не только не была издана при жизни Гегеля, но и что философ даже не успел начать собственноручную обработку и подготовку разрозненных рукописных материалов для печати. Поэтому *в распоряжении разных поколений гегелеведов не было, нет до сих пор и по ряду объективных причин не может быть того, что в истории философии именуется первоисточниками*, т. е. хотя бы в значительной части *собственноручно сделанными* и(ли) авторизованными, предваряющими, сопровождающими или *post festum* дополняющими текстами самого философа. А в распоряжении первых издателей лекций по эстетике существовало два вида материала, которые были положены в основу: собственные подготовительные конспекты лекций самого Гегеля с его заметками и дополнениями, которые он вносил при очередном курсе лекций, а также — в основном — рукописи конспектов его слушателей, в разные годы посещавших и записывавших лекции. Следовательно, *подавляющая часть опубликованных текстов, которые неверно именуют просто лекциями Гегеля по эстетике — это вторичные источники.*

Проблема вторичных источников нередко возникает в истории философии. Они, в принципе, немаловажны. В целом к ним — особенно применительно к гегелевскому времени — существует достаточно высокая мера доверия, что, однако, не меняет их статуса вторичных источников²¹.

²¹ Как пишет Н.В. Мотрошилова, два аспекта способствуют большему доверию исследователей к лекционным записям студентов Гегеля. Во-первых, это тот факт, что для проверки существует «Энциклопедия философских наук», которая в сжатом виде содержит основные моменты курсов лекций философа. Во-вторых, в пользу достаточной надежности данных источников выступает практика чтения лекций, существовавшая в Германии в XIX веке. Было принято читать лекции по заранее подготовленным записям. Такого же способа, по свидетельствам современников, придерживался Гегель: он «старался на лекциях читать

Есть дополнительный в данном случае факт, осложняющий ситуацию: собственноручные конспекты Гегеля, к сожалению, на данный момент практически полностью утеряны. У философа, как уже сказано выше, были две отдельные тетради с подготовительными материалами лекций по философии искусства и примечаниями к ним – одна содержала материал, использованный философом во время преподавания в Гейдельбергском университете, другая же включала заметки и комментарии к лекциям по эстетике, прочитанным Гегелем в Берлине. Если первая тетрадь полностью утеряна, то от второй сохранилось лишь несколько фрагментов²². Основной массив текстов и материалов, которыми он пользовался при чтении лекций, был доступен лишь Гого. Однако после того, как гегелевские лекции по эстетике были подготовлены к публикации, редактор издания разделил рукописные тетради философа на отдельные части и разослал их гегелевским последователям и ученикам. Таким образом, в настоящее время и вовсе отсутствует возможность ознакомиться с собственноручными записями философа. Лишь немногие листы из гегелевской берлинской тетради были впоследствии найдены и переданы в фонд Гегелевского архива.

Иначе — уже в массиве вторичных источников — обстоит дело с *записями* лекций по эстетике, сделанными студентами Гегеля (немецкие исследователи используют для их обозначения термины *Mitschriften* и *Nachschriften*). Если на момент издания Гого количество известных транскриптов было не так велико, то в XX веке, когда возрос интерес к философии Гегеля, стали интенсивно искать и обнаруживать все новые и

заготовленные тексты по возможности медленно и внятно; в ряде случаев он даже диктовал принципиально важные положения курса» (*Мотрошилова Н.В. Работы разных лет: избранные статьи и эссе.* – М.: Феноменология – Герменевтика, 2005. С. 267-268).

²² *Gaiger J. Catching up with history. Hegel and abstract painting // Hegel: New directions.* – McGill-Queen's University Press. Acumen, Quebec, 2006. P. 161.

новые студенческие конспекты. За неимением собственноручных гегелевских записей это было, конечно, чрезвычайно полезно, так как ученые могли сверять разные конспекты, сделанные в один и тот же год, и с большей уверенностью предполагать, какие утверждения можно отнести к словам самого Гегеля, а какие в издании Гото являются добавлениями редактора.

Таким образом, можно утверждать: в настоящее время нам доступны в хорошем объеме лишь своего рода второисточники гегелевских лекций по эстетике, каковыми являются конспекты студентов.

Теперь вернемся к изданию лекций по эстетике под редакцией Гото. При разработке структуры эстетики Гото ориентировался на деление эстетики, или философии искусства, установленное Гегелем для последнего курса лекций. При чтении дисциплины в период 1820/21, 1823 и 1826 гг. Гегель делил эстетику на Введение и 2 основные части: общую (Allgemeiner) и особую (Besonderer). Первая часть включала описание идеи Прекрасного (die Idee des Schönes), идеала (Ideal), Прекрасного в искусстве (das Kunstschöne), а также трех всеобщих форм искусства (die symbolische Kunstform, die klassische Kunstform, die romantische Kunstform). Вторая же часть состояла из описания отдельных видов искусства: архитектуры, скульптуры, живописи, музыки и поэзии. Лекции 1828/29 гг. впервые подразделялись на Введение и три основные части: общую (Allgemeiner Teil), особую (Besonderer Teil) и отдельную (Individueller Teil) части. Первая часть содержала также анализ *общих понятий* эстетики, вторая часть описывала *формы искусства*, а в третьей рассматривались *отдельные виды искусства*. По замыслу Гегеля последняя часть главным образом должна была содержать частные примеры из области искусства, но Гото в своем издании значительно увеличил их число по сравнению с тем, которое давал Гегель, а также расширил за счет них и вторую часть эстетики. Не удивительно, что под редакцией Гото гегелевская эстетика

значительно увеличилась в размерах, потребовав обширного трехтомного издания с множеством примеров, в том числе и повторяющихся в разных томах.

Причину такой существенной переработки лекций по эстетике Гото объясняет в уже упомянутом выше предисловии к первому изданию лекций. По его словам, он стремился придать эстетике Гегеля вид законченной теории и оставить потомкам не просто набор мало связанных между собой гегелевских цитат по философии искусства, а законченный труд, который мог бы конкурировать с другими философскими эстетическими концепциями (прежде всего, Шеллинга и Зольгера).

Как пишет А. Гетманн-Зиферт, Гото как редактор гегелевских лекций по эстетике ставил перед собой двойную задачу. Во-первых, он должен был разобраться с разрозненными и малопонятными записями Гегеля, привести их в некую систему и объединить с лекциями слушателей курсов по эстетике, которые он отобрал для подготовки к публикации. Гото пытался защитить гегелевскую философию искусства от обвинений в незаконченности, в отсутствии целостности – в противоположность уже упомянутым выше сравнительно законченным системам Шеллинга и Зольгера. Во-вторых, как отмечает А. Гетманн-Зиферт, он считал своим долгом «спасти» эстетику Гегеля от излишних примеров из области современного искусства, которое он считал недостойным быть предметом ее рассмотрения: «Он должен был улучшить гегелевскую мысль, [чтобы она была способна] конкурировать с альтернативными «сведущими» суждениями об искусстве, и очистить ее от суждений по поводу тривиального искусства современности (особенно об итальянских операх)» («Er ... mussten Hegels Gedanken für die Konkurrenz mit alternativen „kundigeren“ Kunsturteilen aufgebessert und von Äußerungen zur Trivialkunst

der Zeit (bes. über die italienischen Opern) gereinigt werden»)²³.

Теперь коротко обсудим некоторые упреки, и по сей день предъявляемые Гегелю и связанные с некоторыми эстетическими идеями. Одной из наиболее трудных содержательных проблем является гегелевский тезис о судьбе искусства после распада его романтической формы. Как пишут исследователи и биографы Гегеля, данная проблематика волновала еще его слушателей и пробуждала в их среде споры о том, говорил ли философ о конце искусства или о чем-то ином²⁴. Известно, что уже гегелевские студенты потешались над «тезисом о конце искусства», который провозглашал их учитель, говоривший о том, что искусство изжило себя. Таким образом, даже дословный пересказ лекций Гегеля вряд ли дал бы нам однозначный ответ. Его стоит искать, на наш взгляд, не только в гегелевской философии искусства, но и в общем принципе историзма, используемом мыслителем, а также в его собственном отношении к современному ему искусству. В свою очередь, не только Гото как ученик Гегеля и редактор издания, но и другие сторонники гегелевской философии понимали, что этот плохо понятный тезис может навредить авторитету всей эстетической концепции, вследствие чего редактор издания лекций и попытался как-то сгладить, смягчить дискуссионные утверждения о конце искусства и как бы скрыть их за более подробным рассмотрением идеи прекрасного. И тут как раз возникал другой упрек в адрес эстетики Гегеля: считалось, что он излишне подробно и часто с повторами в своих текстах рассматривал тему прекрасного (Schönheit), делая акцент на классическом искусстве Древней Греции как на наиболее совершенном воплощении идеала из когда-либо

²³ *Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. Wilhelm Fink, München, 2005. S. 28.*

²⁴ *James D. Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics. – Continuum International Publishing Group. London, New York, 2009. P. 72.*

существовавших.

Как показывают современные исследования, эта тема была очень близка самому Готто, он уделял ей большое внимание в собственном труде, который вышел в 1835 году – в тот же год, когда появился первый том гегелевской эстетики. Таким образом, Готто как гегелевский ученик, по всей вероятности, перенял некоторые идеи учителя, но и со своей стороны дополнил эстетику Гегеля уже собственными воззрениями и акцентами. В итоге авторитетное и до нынешнего времени издание под редакцией Готто представляет собой как бы „совместный труд“ Гегеля и Готто. Но ведь труды самого Готто не оказали большого влияния на дальнейшую эстетическую теорию. Они были, разумеется, несоразмерны гегелевским концепциям. Тем не менее, некоторые из его идей прочно обосновались на страницах всемирно известных исследований в области эстетики, как бы подкрепленные „авторитетом“ Гегеля.

Итак, проблема с изданиями лекций по эстетике Гегеля до сих пор остается трудной и актуальной. Отчасти она носит историко-филологический, отчасти источниковедческий текстологический характер. Безусловно, крайне важно было бы максимально точно понять, какие слова в лекциях принадлежат непосредственно философу, а какие — его ученикам. Это помогло бы не только приблизиться к истине в области истории философии, но и лучше понять самого Гегеля. Но разрешить эти трудности вряд ли возможно – в силу того, что источники, которые могли бы разрешить возникшие и далее возникающие трудности, отсутствуют и вряд ли появятся в будущем. Применительно к гегелевской эстетике существует и ряд более общих вопросов источниковедческого, текстологического характера, которые невозможно решить лишь посредством переиздания и комментирования опубликованных вариантов курсов лекций и которые, с большой долей вероятности, так и не получат однозначного ответа.

Здесь мы сделаем необходимые замечания относительно нашего дальнейшего рассмотрения проблемы.

Во-первых, учитывая вышесказанное, целесообразно будет в следующих главах обратиться к анализу некоторых взглядов философа на проблемы истории, характеризующие то, что в интерпретациях давно именуется „гегелевским историзмом“. Теория искусства Гегеля тесно *связана* с его философией истории, а также с тем, что он подразумевает под понятием искусства в широком смысле слова, а именно, с ответом на вопрос: как искусство соотносено с процессом развития человечества и какие функции выполняет в период своего продвижения через символическую, классическую и романтическую его формы. В этом нам поможет, в частности, «Энциклопедия философских наук» 1830 года — единственное напечатанное при жизни Гегеля произведение, где философ вкратце, но системно объясняет назначение искусства.

Представляется, что нельзя упускать из виду проблематику изданий лекций, которую мы только что затронули в настоящей части нашей работы. В связи с появлением новых изданий лекций Гегеля и «открытием» того факта, что многое в трехтомном сочинении на самом деле написано рукой Гото, возникает вопрос: как же современному исследователю и читателю относиться к старому, бывшему на протяжении многих лет авторитетным, изданию гегелевского ученика, и как сопоставить его с новоизданными лекциями, на какой из источников полагаться при философском изучении эстетики Гегеля и какое из них можно считать более достоверным?

На этот счет существуют различные точки зрения. Надо учитывать, что речь идет не только о будущих штудиях гегелевской философии искусства, но и о тех исследованиях, которые проводились на протяжении многих десятилетий. Отказаться в доверии изданию Гото означает поставить под сомнение достоверность и актуальность многих трудов, которые были

написаны с большим доверием к изданию Гото, т.е. до начала дискуссий вокруг новых источников по эстетике.

Несмотря на установленный факт (Гото приписал Гегелю довольно большой объем собственного текста), многие авторы все еще проявляют высокую степень доверия к изданию Гото. Так, Бригитт Хилмер считает Гото первым и наиболее блестящим из его интерпретаторов и говорит о том, что совместное прочтение гегелевской «Логики» и сохранившихся транскриптов показывает: в основе издания Гото лежит не его субъективное истолкование философии Гегеля, но именно гегелевская логика понятия²⁵. Хельмут Шнайдер, редактор недавно изданных принадлежащих Ашебергу транскриптов лекций 1820/21 гг., говорит о том, что изданный Гото труд был удачно составлен в отношении композиции, пусть даже принцип объединения источников для издания был не вполне верным²⁶.

Одним из тех ученых, которые считают, что трехтомный труд под редакцией Гото более не заслуживает доверия и не должен служить источником, на который следует ориентироваться при проведении исследований в области гегелевской эстетики, является Аннамари Гетманн-Зиферт. Она отстаивает общий тезис: основывать современные исследования на издании Гото неразумно²⁷. Гото в своем издании не сумел вполне верно раскрыть понятие искусства и его культурно-историческую роль, и к тому же представил эстетику Гегеля как заверченный проект. А. Гетманн-Зиферт говорит о том, что единственный верный способ для правильного понимания гегелевской эстетики – максимальный учет при

²⁵ Hilmer B. Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst. – Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1997.

²⁶ Schneider H. Neue Quellen zu Hegels Aesthetik. In: Hegel-Studien. Band 19. – Bonn, 1984.

²⁷ Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink, München, 2005.

анализе недавно изданных записей лекций.

Таким образом, ни на минуту не стоит забывать: тот текст, на который до сих пор опирается большинство ученых, как отмечено, был издан под редакцией Гото с его многочисленными добавлениями и, естественно, без авторской проверки. Поэтому есть серьезная причина для того, чтобы рассматривать его скорее *в качестве первой попытки интерпретации гегелевской философии*, как говорит Бригитт Хилмер²⁸. Это не означает, что Гото провел свою работу в совершенно неверном направлении, а лишь указывает на необходимость относиться к данному тексту с некоторой долей здорового скептицизма. Более того, следует учесть, что текст не был специально подготовлен к изданию, и потому, как мы уже говорили, многие западные исследователи склоняются к мысли, что у Гегеля на момент последней лекции еще не была выработана окончательная концепция философии искусства.

Гегелевские лекции по эстетике представляют собой «work in progress», о чем сейчас и пойдет речь более подробно.

1.3. Лекции по эстетике Гегеля как «work in progress».

Выражение „work in progress“ как одна из основных характеристик гегелевской философии искусства получило широкое употребление благодаря Аннемари Гетманн-Зиферт, современному немецкому философу и одному из ведущих специалистов в области эстетики Гегеля. Мы оставляем данное выражение и в дальнейшем будем использовать его без русского перевода в первоначальном английском варианте, принимая во внимание тот факт, что именно в таком виде оно используется даже в немецких первоисточниках. Если же говорить о русских эквивалентах самого словосочетания, то его можно перевести как «незавершенная

²⁸ Gaiger J. Catching up with history. Hegel and abstract painting // Hegel: New directions. – McGill-Queen's University Press. Acumen, Quebec, 2006. P. 163.

работа», «работа в стадии выполнения», «проект в процессе разработки» и т.д., что говорит о незавершенности некоторого действия и о том, что пока еще рано говорить о каких-либо конкретных и предсказуемых результатах и выводах. Именно так следует понимать гегелевский «проект» эстетики, когда мы говорим о нем как о «work in progress». А.Гетманн-Зиферт пишет: «Философия искусства представляется не как завершенная система мысли, но как философское поле для экспериментирования, как «work in progress»» («Die Philosophie der Kunst erscheint nicht als abgeschlossenes Denksystem, sondern als philosophisches Experimentierfeld, als „work in progress“») ²⁹.

Вот почему многие современные ученые, анализирующие рукописи лекций по эстетике, составленные в разные годы чтения Гегелем дисциплины, акцентируют тот факт, что Гегель так и не успел до своей смерти закончить эстетику, придать ей форму завершенной системы. Каждый раз при чтении очередного курса лекций он изменял некоторые разделы, добавлял и менял примеры из сферы искусства, перестраивал структуру лекций, тем самым развивая и дорабатывая свою философию искусства. Во введении к первому изданию лекций по эстетике Гото говорит о том, что ему пришлось в ходе подготовки текста работать с малосвязными разрозненными заметками Гегеля, которые не носили системного характера. Столкнувшись с данным обстоятельством, Гото, как сказано ранее, попытался придать философии искусства Гегеля вид завершенной системы. Более того, согласно имеющимся манускриптам лекций, Гегель и не имел намерения представлять лекции по эстетике в качестве системной философии, он не давал в курсе эстетики подробного сопоставления искусства, религии и философии как трех стадий Абсолютного Духа, не говорил именно в этих лекциях о намерении систематического обоснования и его наличии среди разработанных им

²⁹ Gethmann-Siefert A. Einführung in die Ästhetik. – München: Fink, 1995. S. 204

идей. Наоборот, в начале каждого курса лекций он твердил о том, что *не будет рассматривать искусство в рамках системы*, но что в ходе культурно-теоретических и философских рассуждений и изложения исторических фактов и примеров попытается вывести общее понятие искусства и его смысла. Таким образом, Гегель представлял лекции по эстетике как поиск понятия искусства, причем каждый раз как бы экспериментально выводил его исходя из новых размышлений.

Но все же было бы необоснованным утверждать, что Гоголь, попытавшись переработать эстетику Гегеля, включив ее в общие рамки его философской системы, полностью исказил гегелевскую тенденцию философию искусства. Подтверждением сказанному служат следующие соображения. Единственное изданное при жизни Гегеля произведение, содержащее хотя бы в кратком виде философию искусства Гегеля – это «Энциклопедия философских наук». Впервые она вышла в 1817 году, за год до того, как Гегель впервые прочитал курс по эстетике в Гейдельберге. За ним последовало второе издание 1827 года и, наконец, третье, 1830 года (оно создано всего за год до смерти философа и через год после прочтения последнего курса по эстетике). Гегель тщательно дорабатывал оба последние издания, в том числе и часть, посвященную искусству. И во всех трех изданиях *место искусства* было достаточно четко определено *в рамках философской системы*: искусство было определено как одна из форм Абсолютного Духа, за которой разворачивались его более высокие формы – религия и философия. Кроме того, известно, что перед тем, как читать студентам курс по философии искусства, Гегель сначала читал курс лекций, посвященный всей энциклопедической философской системе. А это значит: философ подразумевал, что слушателям уже известно строение его системы, место в ней искусства, так что не было смысла повторять только что пройденный материал. Тем не менее, из лекций также понятно, что Гегель делал попытки найти специфическое основание именно для

сферы искусства – через понятие феномена искусства. А это свидетельствует в пользу того утверждения, что эстетика как наука не была завершена к моменту смерти философа. Более того: поскольку Гегель, уже за несколько лет до смерти, намеревался издать текст по философии искусства, но так и не сделал этого, постольку можно предположить, что он все еще – «пока» – не считал эстетику завершенной частью своей философской системы.

Ошибка Гото состоит как раз в том, что он посчитал лекции по эстетике Гегеля разрозненным несистематизированным материалом, из лучших побуждений стер все следы решающего факта: *Гегель все еще продолжал искать смысл и назначение искусства и вместе с тем дорабатывал эстетику*. Как верно отмечает А. Гетманн-Зиферт, Гото вместо того, чтобы обратиться к напечатанному тексту «Энциклопедии» и найти в ней основы системы для лекций, пользовался своей «интуицией» для «улучшения» гегелевского текста.

Таким образом, на протяжении более ста лет гегелевская эстетика считалась относительно авторитетным изданием (насколько это возможно при условии посмертной публикации). Предпринимавшаяся Гегелем попытка рассмотрения истории искусства через анализ понятия искусства была скрыта за стремлением Гото «вписать» эстетику в рамки философии Духа Гегеля. Редактор стремился, скорее, описать развитие идеи, нежели дать целостную картину философской истории искусства, подкрепленную примерами, как это старался делать в своих лекциях сам Гегель. Культурно-историческая функция искусства, о которой речь пойдет в третьей главе, была скрыта за диалектическим описанием его форм. Кроме того, Гото намеренно придавал гегелевской эстетике заверченный вид.

Лишь благодаря новым лекционным источникам и их хронологическому изучению стало возможным приблизиться к подлинно гегелевской мысли об искусстве.

1.4 Отечественные исследования в области эстетики Гегеля.

В заключительном параграфе первой главы скажем немного об отечественных попытках исследований гегелевской философии искусства. Это подчеркнет актуальность и необходимость дальнейшей работы в этом направлении гегелеведения.

Эстетика Гегеля никогда не была особо популярной частью его философской системы в нашей стране. Отечественные гегелеведы уделяли огромное внимание гегелевской логике, феноменологии, диалектическому методу, но чаще всего обходили стороной его философию искусства. Можно предположить, что проблема отчасти заключается не только в отсутствии интереса к данной области мысли философа, но и в тех сложностях, которые всегда имелись в связи с посмертным изданием гегелевских лекций по эстетике.

В последние же десятилетия к философии искусства Гегеля в нашей стране стали обращаться еще меньше. К сожалению, и другие учения Гегеля отошли на второй план в сравнении с более новыми и современными теориями. Тем не менее, такое состояние вещей представляется в корне несправедливым. В Германии, в других европейских странах, в США исследователи до сих пор с глубочайшим интересом анализируют эстетическое учение Гегеля и доказывают его актуальность и для современного общества. Еще большую актуальность гегелевская философия искусства приобрела в связи с недавно изданными не известными ранее лекционными записями.

Что же касается отечественных исследований в области эстетики Гегеля, то они, к сожалению, крайне немногочисленны и носят довольно общий характер, хотя подчас неплохо схватывают суть и назначение искусства в философии Гегеля. Наибольшее внимание эстетике среди философов советского времени уделяли М.Ф. Овсянников, А.В. Гулыга,

М. Лифшиц.

В своей работе «История эстетической мысли»³⁰ Михаил Федотович Овсянников рассматривает развитие эстетических концепций, начиная с эпохи Древней Греции и Древнего Рима и заканчивая взглядами К.Маркса и Ф.Энгельса. Эстетике Гегеля автор уделяет достаточно большое внимание, анализируя основные идеи философии искусства согласно «Лекциям по эстетике», а также стараясь выстроить историю развития эстетических взглядов немецкого философа. Автор довольно подробно и четко описывает основные понятия философии искусства Гегеля, такие как: идеал, формы искусства, понятие и функции самого искусства. Большим достоинством данного текста является то, что М.Ф.Овсянников делает акцент на принципе историзма Гегеля и связывает его эстетику с развитием философской системы Гегеля в целом. Мы находим также интересную мысль о том, что Гегель в своей эстетике, пусть и смутно, но предсказал развитие искусства начала XX века.

Однако данная работа имеет ряд недостатков, ввиду которых не может в настоящее время рассматриваться как действительно актуальная. Прежде всего, это объясняется тем, что ее первое издание было выпущено в 1977 году. Нет необходимости описывать здесь сильное влияние марксистско-ленинской идеологии на всю философскую литературу того времени. Критика гегелевской эстетики и его философии в целом, установление связи его эстетических взглядов с взглядами теоретиков марксизма подчас выглядят надуманными и, вполне вероятно, такими и являются. К сожалению, эта проблема касается многих философских работ, созданных в период существования Советского союза.

Но мы отметим еще один недостаток, который, на наш взгляд, является более существенным. Автор совершенно не затрагивает тему первоисточников по эстетике Гегеля, чем вселяет в читателя, который не

³⁰ Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. – М.: Высшая школа, 1984.

является специалистом в данной области, мысль, что лекции по эстетике принадлежат собственно Гегелю. Нам же кажется необходимым всегда иметь в виду факт того, что Гегель не успел написать текст эстетики для его опубликования. По крайней мере, это раскрывает читателю истину и оставляет ему выбор, считать ли опубликованные тексты содержащими мысли непосредственно Гегеля, либо же относиться к его эстетике более скептически.

Вкладом Арсения Владимировича Гулыги в изучение гегелевской эстетики и гегелевской философии в целом являются две монографии, одна из которых представляет собой написанную прекрасным языком книгу из серии «Жизнь замечательных людей»³¹, посвященную Гегелю, вторая же – сочинение, охватывающее период немецкой классической философии³². Обе книги нельзя отнести к числу исследующих именно эстетику Гегеля, однако они дают хорошее общее представление об эпохе, об исторической обстановке, что немаловажно при изучении эстетики и философии искусства. Однако были замечены некоторые неточности в изложении фактов. Так, например, А.В.Гулыга в хронологической таблице указывает, что Гегель прочитал два курса по эстетике в Гейдельбергском университете, в то время как в среде гегелеведов принято считать, что Гегель успел прочитать там только один курс лекций.

Пожалуй, наибольшим вкладом из известных нам отечественных произведений, посвященных эстетике Гегеля, является предисловие Михаила Лифшица к изданию «Эстетики»³³ Гегеля в 4-х томах 1968 года. Здесь он в общих чертах обрисовал ситуацию вокруг издания лекций по эстетике после смерти философа, упомянув также попытку Лассона выпустить первое критическое собрание сочинений Гегеля.

³¹ Гулыга А.В. Гегель. – М: Молодая гвардия, 2008.

³² Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. – М: Рольф, 2001.

³³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х тт. – М.: Искусство, 1968.

Из работ последних лет отметим статью Николая Плотникова «Дух и буква»³⁴, опубликованную в 1995 году и посвященную истории изданий Гегеля. Н.Плотников подробно описывает процесс подготовки и издания первого посмертного собрания сочинений философа, а также трудности, с которыми пришлось столкнуться исследователям в XX веке при более детальном исследовании работы «Союза друзей» Гегеля во главе с его супругой. Особо ценно, что автор дает информацию не только о тех изданиях, которые на сегодняшний день уже считаются классическими, но и знакомит читателя с принципом работы Гегелевского архива, расположенного в г.Бохум.

Последнее, на что, как нам кажется, непременно стоит обратить внимание при изучении эстетики Гегеля, это две диссертационные работы: Ермолова П.Б. «Наследие второй венской школы искусствознания в свете эстетики Гегеля: проблема кризиса и смерти искусства» (2000) и Лысенко А.В. «Судьба искусства в немецкой эстетике XX века: классическая традиция» (2009). Если первая работа представляет собой довольно общее изложение гегелевской эстетики, то вторая ценна, во-первых, изложением источниковедческой ситуации, повествующим о проблеме первоисточников, а, во-вторых, достаточно хорошим изложением некоторых взглядов философов прошлого века на проблему так называемого „конца искусства“. Тем не менее, несмотря на вышеназванные достоинства работы, попытка интерпретации эстетики Гегеля в свете новых лекционных материалов еще не была предпринята в рамках названного диссертационного исследования.

Однако, несмотря на все еще невысокую степень популярности эстетики Гегеля в нашей стране, можно надеяться, что в скором времени разрыв в исследованиях западных и отечественных ученых в данной сфере будет сокращаться. Если раньше рукописи конспектов были доступны

³⁴ Плотников Н. Дух и буква. Путь № 7 1995, С. 261-289

лишь узкому кругу ученых, то теперь эти записи частично изданы. Один из основных результатов, которых бы нам хотелось достичь посредством выполнения данного исследования – это повышение интереса к гегелевской эстетике и демонстрация того, что эта область философии немецкого мыслителя является не только значимой в рамках системы самого Гегеля, но и актуальной в контексте размышлений о современном искусстве.

Итак, в данной главе были рассмотрены основные историко-философские и источниковедческие сложности, связанные с изучением гегелевских лекций по эстетике. Мы уделили этому вопросу отдельную главу, потому что в сложившейся ситуации считаем невозможным начинать изучение эстетических взглядов Гегеля, не принимая во внимание проблему первоисточников. Ведь речь идет не только об исторических фактах и истории издания лекций, но и о вероятности приписывания редактором философу своих собственных размышлений, из-за чего может составить неверное представление о том, что же именно говорил Гегель об искусстве.

Безусловно, даже с появлением новых источников в области исследования гегелевской эстетики нельзя с абсолютной точностью сказать, какие из суждений принадлежат Гегелю, а какие – результат записи лекций его учеников. Однако чем больше материалов нам доступно, тем больше вероятность того, что гегелеведам удастся заново выстроить ход развития мысли Гегеля и разрешить те противоречия, которые приписывались ему на протяжении более ста лет.

На наш взгляд, не стоит полностью отбрасывать издание под редакцией Гото как недостоверный источник, но, тем не менее, необходимо в дальнейшем при изучении философии искусства Гегеля обращаться и к недавно опубликованным рукописям студентов для

сравнения различных высказываний и получения наиболее точной информации. Только тщательная проработка всех доступных материалов позволит говорить о полноте исследования.

В следующей главе мы постараемся провести такой сравнительный анализ источников и посмотреть, какова действительно разница между изданием Гото и новыми изданиями лекций.

Глава 2. Основные проблемы и понятия эстетики Гегеля в свете новых источников

В данной части работы мы предпримем первую в отечественной литературе попытку представить и проанализировать основные понятия гегелевской философии искусства, опираясь на новые источники по гегелевской эстетике. Для этой цели будем использовать новый источник (в известном смысле) – конспект лекций Гого от 1823 года³⁵, вышедший в 2003 году под редакцией А. Гетманн-Зиферт с ее подробным предисловием и обширными комментариями. Будут использованы также издания 2004 года двух лекционных конспектов 1826 года, принадлежащие Келеру³⁶ – под редакцией А. Гетманн-Зиферт и Б. Колленберг-Плотниковой при участии Ф.Ианелли и К.Берра с предисловием А. Гетманн-Зиферт и К.Берра – и Пффордтену³⁷ – под редакцией А. Гетманн-Зиферт, Й.-И.Квона и К. Берра с предисловием А. Гетманн-Зиферт.

Для начала определим, какие понятия являются наиболее важными для эстетики Гегеля. Основными понятиями гегелевской философии искусства являются: видимость (*der Schein*), идея (*die Idee*), идеал (*das Ideal*), произведение искусства (*das Kunstwerk*), идея прекрасного (*das Idee des Schönen*), форма искусства (*die Kunstform*). Наша задача здесь будет состоять, во-первых, в том, чтобы представить и проанализировать – на основании недавно опубликованных записей лекций – главные определения гегелевской философии искусства, и, во-вторых, выявить,

³⁵ *Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Herausgegeben von A. Gethmann-Siefert. – Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2003 (далее Hotho, 1823).*

³⁶ *Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Hrsg. A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov. – Wilhelm Fink, München, 2004 (далее Kehler, 1826).*

³⁷ *Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr. – Surkamp, Frankfurt am Mein, 2004 (далее Pfordten, 1826).*

существуют ли явные различия в толковании тех или иных понятий в опубликованных записях лекций студентов и в сравнении с изданной под редакцией Гото «Эстетике». Мы не ставим перед собой задачу полного исследования студенческих конспектов и их исчерпывающего сопоставления с известным прежде текстом лекций. Во многом эта работа выполнена немецкими специалистами в области эстетики Гегеля, издателями новых текстов лекций, но в нашей стране таких исследований в достаточном объеме не проводилось. Скажем лишь о наиболее важном, ибо действительно детальный анализ и сопоставление всех известных на данный момент источников занял бы, возможно, не один том, а это не предполагается рамками диссертационного исследования.

Как известно, Гото при создании текста лекций пользовался студенческими конспектами, сделанными в 1823 году (его собственные записи), 1826 и 1829 гг. В данный момент у нас нет возможности использовать записи лекций 1829 года, так как они пока не изданы. Что же касается записей лекций 1820/1821 гг., то они, безусловно, представляют огромный интерес для исследования развития гегелевской эстетики, однако не столь важны при сопоставлении с изданием под редакцией Гото, так как не были задействованы при его подготовке. Более того, лекции 1820/21 гг. представляют собой уже переписанный набело конспект, а это несколько увеличивает вероятность расхождения записанного текста и подлинно гегелевских слов. Именно этими причинами объясняется наш выбор источников для настоящей главы.

Однако прежде чем речь пойдет о гегелевской философии искусства, остановимся на его философии духа в целом и обозначим ее основные этапы. Представляется, что не вполне верно рассматривать какую-либо часть философской системы Гегеля без ее соотнесения с системой в целом. По меньшей мере необходимо сначала определить место, которое искусство занимает в «Энциклопедии философских наук». Это будет иметь

значение далее, при рассмотрении так называемого тезиса о конце искусства, а также внесет коррективы в отношении некоторых основных понятий эстетики Гегеля (которые, возможно, были не вполне верно переданы Гото в издании под его редакцией).

Это также необходимо, в частности и в особенности потому, что (как будет показано в дальнейшем) в анализируемых в диссертации новых материалах о гегелевских лекциях 1823 и 1826 годов, в отличие от издания под редакцией Гото, связь эстетики с философией духа постоянно имеется в виду, но подробного размышления на эту тему мы не находим. Все это говорит о том, что Гегель просто не уделял в лекциях по эстетике особого внимания развитию Абсолютного духа в целом, но предполагалось, что студенты должны были это знать из предыдущих курсов лекций, прочитанных Гегелем в более ранних семестрах.

2.1 Основные формы и этапы духовного исторического развития человека и человечества в философии духа Гегеля и движение к анализу искусства

Мы считаем необходимым очень коротко обозреть формы и ступени развития духа, через которые движется Гегель на пути к философии искусства – с целью глубже понять те цели, идеи и аспекты, которые характеризуют саму гегелевскую эстетику.

Главное в этом движении для Гегеля – раскрыть, а иногда и просто «внедрить» духовное как в развитие отдельного человека, так и всего человечества – начиная с тех стадий «духа», когда они могут быть скрыты в природном, и до тех форм, где духовное выступает в чистом, ярком, «собственном» виде.

Философия духа задумана и построена Гегелем так, что она имеет главной целью представить историю разворачивания абсолютной идеи и ступени ее самопознания. В процессе такого развития, согласно Гегелю,

дух проходит три ступени, выступая в виде субъективного, объективного и абсолютного духа.

Первая стадия самопознания духа в гегелевском изображении – это субъективный дух, включающий в себя этапы, фиксируемые и исследуемые антропологией, феноменологией и психологией. Каждой из этих наук Гегель ставит в соответствие определенную форму субъективного духа. Антропология, по Гегелю, изучает дух в форме души. Дух здесь предстает как абстрактное понятие, которое еще не является положенным в себе: „Предметом нашего рассмотрения является здесь только чисто сущее понятие духа, который еще не постиг своего понятия, – только вне-себя-сущий дух³⁸«. То, что именуется душой, на данном этапе все еще связано с телесностью и пытается выйти за ее пределы. Гегель рассматривает «душу» (Seele) как во всеобщем смысле, в качестве существующей в различных расах, народностях, так и в единичном, индивидуальном проявлении, как характеризующую некие черты характера, природные задатки, темперамент, нрав отдельного человека. Человек в ходе своего развития изменяется не только физически и интеллектуально (вырастает, приобретает навыки и т.д.), но также меняется в отношениях к своему народу, к обществу. Родившись в «неразличимом единстве рода и индивидуальности», человек со временем проходит через некоторую трансформацию: имеет место взаимопроникновение единичного и всеобщего. Смерть же, по Гегелю, представляет собой абстрактное отрицание этой единичности и (как бы) победу рода над индивидом. Кроме того, в антропологии Гегель обсуждает тему ощущений, которые возникают в душе по той причине, что она пока еще неотделима от телесности. Однако лишь получив власть над ощущениями и над своей телесностью, человек, по Гегелю, может

³⁸ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С.41

подняться над ними, так что душа не остается просто природной: „душа выступает в абстрактной свободе своего «я» и становится сознанием³⁹“.

Предметом следующей гегелевской науки о духе – феноменологии – является сознание. Здесь так же, как и в антропологии, речь еще идет о конечном духе, однако уже с большими степенями свободы от телесности. Благодаря этой свободе „душа“ обретает тождественность с собой и переходит в форму сознания. Но последнее абстрактно и пусто, а тождество – лишь формально. Чистое сознание, которое Гегель характеризует как отношение нашего „Я“ к предмету, не в состоянии отделить достоверность от истинности, поэтому оно продолжает развиваться, достигая более совершенных форм. В процессе саморефлексии сознание, по Гегелю, приобретает форму самосознания, которое стремится „реализовать свое понятие и полностью осознать себя⁴⁰“ через осознание окружающего мира. На стадии развития духа в феноменологии он обретает форму разума, который появляется как результат синтеза сознания и самосознания. Теперь дух, считает Гегель, способен мыслить свободно, объединяя как имеющиеся знания о внешних предметах, так и свои собственные рассуждения, в конечном счете создавая истинное научное знание.

Третья часть гегелевского повествования о развитии того, что он именуется „субъективным духом“, психология, „рассматривает поэтому способности или всеобщие способы деятельности духа как такового — созерцание, представление, припоминание и т. д., вождедения и т. д.⁴¹“ как в абстрактном виде, не основываясь на эмпирических данных, так и в

³⁹ Гегель Г.В.Ф. *Философия духа* // Гегель Г.В.Ф. *Энциклопедия философских наук*: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С.132

⁴⁰ Гегель Г.В.Ф. *Философская пропедевтика* // Гегель Г.В.Ф. *Работы разных лет*. В двух томах. Т.2. – М.: Мысль, 1971. С. 85

⁴¹ Гегель Г.В.Ф. *Философия духа* // Гегель Г.В.Ф. *Энциклопедия философских наук*: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С.251

природных взаимосвязях, то есть как психологические состояния отдельного человека. Здесь дух мыслится свободным, выступает как единство теоретического и практического духа, он становится, по Гегелю, разумной волей. Желая привести истинную свободу и во внешний мир, дух на более высокой ступени переходит в стадию объективного духа.

Прежде чем перейти к изображению последующих делений гегелевской философии духа, поставим вопрос: чему в реальной деятельности человека и человечества соответствуют эти абстрактные деления специфической гегелевской дисциплины, философии духа?

Философия с древнейших времен изучала духовную деятельность отдельного человека, формы ее, как и обращала внимание на те результаты, формы и процессы, которые приобретали внеиндивидуальный характер. Процессы и формообразования первого рода – их Гегель описывает и суммирует под рубрикой „субъективного духа“ – действительно обнаруживаются, с давних пор исследуются как ощущения, восприятия, представления и т.д. и в самом деле тесно связаны с „природными“ предпосылками жизнедеятельности индивида. Под именем „души“ схватывались в истории мысли, исследовались специфические формы природно-духовного единства в человеческой индивидуальности (входить здесь во все подробности невозможно).

Для нас важно, что философия духа Гегеля – на уровне упомянутых дисциплин (антропологии, феноменологии, психологии) – нацелена на то, чтобы тщательно вскрыть все на первый взгляд незаметные, но для этого философа наиболее существенные духовные характеристики такой деятельности. Существует реальная тенденция повышения степени духовности и по мере развития индивида, его взросления и т.д. и особенно по мере развития самого духа, который – в идеалистической систематике Гегеля – есть до поры до времени скрытый для индивидов „мотор“ всего развития. В чем прав Гегель по отношению к сфере „субъективного духа“

и в чем довлеет идеалистическая схема – вопросы, которые в их конкретности выходят за специальные рамки нашего рассмотрения. Для нас важно то, что намеченные в философии духа „срезы“ анализа затем – на более „высоком“ и специальном уровне – повторяются применительно к философии искусства.

Объективный дух как следующая ступень развития духа включает в себя рассмотрение духовных аспектов социальных отношений и форм. В свете понятий и формул Гегеля, дух в этой сфере поднимается над своей субъективностью, над изучением себя в единичной личности, и «полагает мир» как наличное бытие своей воли, свободы. Данный раздел также имеет у Гегеля троичное деление: дух последовательно разворачивается в форме абстрактного права, моральности и нравственности.

В области права дух постигает сначала свою свободу в отношении к другим предметам – это выражается в отношении человека к собственности, в его способности обладать внешней вещью и как-то закреплять (в отношениях с другими людьми) это обладание. Сначала человек еще как бы замкнут на себе и не обращен полностью к другому. Владая вещью, он, по Гегелю, вкладывает в нее свою волю. Однако «поскольку моя воля заключена в вещи, лишь я могу извлечь свою волю из неё, и она только вместе с моей волей может перейти к другому⁴²», - говорит Гегель. Тут складывается следующий этап развития права – в форме договора. Договор заключается между двумя носителями воли, закрепляя определенные действия обоих лиц в отношении какой-либо вещи. Но будучи производным от воли, договор не только регулирует порядок действий, но и влечет за собой его нарушение. Так появляется право, регулирующее данные нарушения и выступающее в качестве наличного убытия свободы.

⁴² Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С. 330

Правонарушения заставляют дух подняться выше формального наказания, что влечет за собой, в изображении Гегеля, переход на новый уровень объективного духа – в сферу моральности (Moralität). Благодаря моральной свободе человек постигает понятия добра и зла, учится отличать плохое от хорошего. Он должен не просто следовать предписанным правилам, бездумно исполняя их, но осознать нравственные ценности, которые способны «получить одобрение, признание или даже обоснование в его сердце, образе мыслей, совести, понимании⁴³». Однако, полагает Гегель, такая абстрактная свобода необходимо переходит на новый уровень, становясь самосознающей, природной свободой человека – нравственностью.

Нравственность (Sittlichkeit), как следующая стадия развертывания духа, как известно, охватывает у Гегеля семью, гражданское общество и государство. Нравственный человек не только имеет представление о том, как нужно поступать в соответствии с моральными принципами, но и поступает именно так. На разных уровнях нравственность выступает по-своему. Например, как акт заключения брака и взаимное доверие супругов в семье, либо как объединение деятельных добропорядочных людей в гражданское общество, либо, наконец, в форме государства, объединяющего в себе, по Гегелю, принципы семьи и гражданского общества. Философ определяет государство как Конституцию, как отдельного индивида в его отношениях с другими членами государства, а также как действие духа во всемирной истории. Преодолев внутреннее и внешнее государственное право, дух возвышается до всемирной истории. „Дух, первоначально существующий только в себе, приводит себя к сознанию и самосознанию и тем самым к раскрытию и действительности своей в-себе-и-для-себя-сущей сущности, становясь в то же время и

⁴³ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С. 335

внешне-всеобщим — мировым духом⁴⁴», - говорит Гегель. Таким образом, дух выходит в своем развитии за пределы отдельного государства и разворачивается уже как охватывающий собой все человечество. Дух становится вершителем мировой истории. На данном этапе дух существует в форме отдельных „народных духов“, каждый из которых обусловлен своим географическим положением, историей, традициями и т.д.

Наконец, заключительная стадия самопознания духа – это учение об абсолютном духе. Как раз на этом этапе абсолютная идея, по Гегелю, постигается через три формы: искусство, религию и философию. Будучи свободным и бесконечным, дух по мере развития поднимается от чувственного созерцания к чистому мышлению.

Тут нам и надо вспомнить практически о всех тех ступенях, как бы „оставленных“ духом позади – но оставленных не в их застывшей, обособленной форме, а в сплетении моментов, которые имеют значение для последующего развития структур, форм, отдельных „гештальтов“ духа. Поскольку же имеет место непрестанное развитие духа – с включением „моментов“ более низших форм, то искусство как первая ступень абсолютного духа еще содержит в себе, но уже в особом, снятом виде, элементы чувственности. Сам акт познания на данной стадии включает следующие элементы: произведение искусства как наличное бытие, творца этого произведения и того, кто постигает истину через данный предмет. В произведении искусства дух, считает Гегель, познает себя на разных ступенях своего развития, однако такое знание дается лишь через внешнюю материальную форму. Но поскольку дух, в изображении Гегеля, по сути, по природе своей есть чистая бестелесная идея, поэтому искусство не может быть последней стадией его самопознания.

⁴⁴ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С. 365

Стремясь познать себя более глубоко, дух устремляется к следующей стадии своей абсолютной формы – к религии откровения. Однако и здесь он не может получить исчерпывающее знание. Искусство, будучи связано с чувственным миром, слишком объективно для духа, религия же имеет противоположный недостаток – она крайне субъективна, чтобы быть конечным этапом для самосознания духа. Религиозные представления в ходе своей эволюции переходят от уровня простых верований до чистого мышления, которое разворачивается в духе „как нерасторжимая связь всеобщего, простого и вечного духа в себе самом⁴⁵”. А это уже философия.

Поэтому Гегель усматривает заключительный момент развития духа в философии, представляющей собой синтез искусства и религии: „Эта наука постольку представляет собой единство искусства и религии, поскольку внешний по своей форме способ созерцания искусства, присущая ему деятельность субъективного созидания и расщепления его субстанциального содержания на множество самостоятельных форм, становится в тотальности религией⁴⁶”.

Мы можем видеть, что в философии духа, как и вообще в своей философской мысли, Гегель постоянно использует диалектический метод. Именно в согласии с его принципами сменяют друг друга формы субъективного, объективного, и, наконец, абсолютного духа. Из тезиса развивается его антитезис, а в процессе синтеза двух форм происходит их „снятие“ (Aufheben) и появляется третья форма, которая является наиболее развитой. Однако ни одна из форм, по Гегелю, не исчезает, но сохраняет свои основные моменты, в чем и состоит смысл снятия. И только в результате снятия возможно дальнейшее развитие духа.

⁴⁵ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С. 392

⁴⁶ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С.393

К данному аспекту мы вернемся позже при рассмотрении тезиса о конце искусства, а пока рассмотрим основные понятия гегелевской эстетики, опираясь на недавно изданные записи гегелевских лекций.

2.2 Сопоставление новых изданий лекционных курсов и издания под редакцией Гото: основные моменты

Сначала отметим важнейшие отличительные особенности трех источников гегелевских лекций по эстетике. Для этого сопоставим записи лекций Гото от 1823 года, записи лекций 1826 года, а также издание 1835-1838 гг. под редакцией Гото (которое, еще раз напомним, Гото составлял, используя при написании текста собсивно свой конспект 1823 года, записи студенческих лекций, слушавших курс гегелевской эстетики в 1826 и 1828/29 гг., а также конспекты и примечания к ним непосредственно Гегеля, которые он вел при разработке курса философии искусства, внося туда все новые идеи по поводу усовершенствования курса эстетики, комментарии и исправления из года в год).

Итак, какие же расхождения между разными вариантами лекций мы находим здесь?

Во-первых, существуют различия в структуре и делении текста. Если издание под редакцией Гото имеет введение и три основные части, то вышеназванные конспекты от 1823 и 1826 годов состоят из введения и двух основных частей. Лишь при чтении лекций в 1828/29 году Гегель впервые предпринял попытку разделить эстетику на введение и три части.

Далее, в самом начале текста записей лекций от 1826 года, во введении, практически ничего не говорится о прекрасном в природе. Гегель противопоставляет прекрасное в природе и прекрасное в искусстве, отмечая, что «прекрасное в искусстве выше, чем прекрасное в природе, так как оно из Духа произведено» («das Kunstschöne ist höher als das

Naturschöne, weil jenes aus dem Geist hervorgebracht ist»)⁴⁷. Далее в лекциях этого же года Гегель не возвращается к анализу прекрасного в природе – в отличие от лекций 1823 года, где этой теме он уделял достаточно большое внимание на протяжении всего курса. В издании под редакцией Гото также присутствует анализ прекрасного в природе: Гото выделяет для данной темы целую главу в первой части, посвященной рассмотрению идеи прекрасного в искусстве. Как отмечает А.Гетманн-Зиферт и другие исследователи, такое внимание к прекрасному в природе в гегелевских лекциях под редакцией Гото вполне может быть обусловлена собственными взглядами Гото. В лекциях, которые сам Гото читал в 1833 году, уже после смерти Гегеля, он противопоставлял прекрасное в природе идее прекрасного⁴⁸. Гегель же, как видно, в процессе переработки лекций по эстетике стал отводить природному прекрасному гораздо менее важное место, ведь оно не входило, по его замыслу, в сферу философии искусства.

Следующее отличие записей лекций 1823 года от записей 1826 года состоит в существенном расширении в 1826 году главы, посвященной символической форме искусства, и сокращении в том же году изложения части о его классической форме. Опять же, как пишут немецкие специалисты, имеющие доступ непосредственно к гегелевскому архиву и всем оригинальным рукописям лекций, тенденция отхода на второй или даже третий план (по сравнению с возрастающим от курса к курсу гегелевским интересом к символической и романтической формам искусства) рассмотрения классической формы искусства продолжается и в гегелевских лекциях 1828/29 гг. В не опубликованных еще записях лекций этого года существенно расширена глава, посвященная символическому

⁴⁷ *Pfordten*, 1826, s.51.

⁴⁸ *Gethmann-Siefert A.* Einführung. In: *Hegel G.W.F.* Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr. – Surkamp, Frankfurt am Mein, 2004. S.26

искусству. Что же касается издания лекций под редакцией Гото, то в нем все три формы описаны примерно в одинаковом объеме, при этом постоянно прослеживается акцент на идеальности, совершенстве классического искусства, даже его превосходстве над другими формами как истинной и единственной подлинной соразмерности формы и содержания.

Следующее не вполне точное соответствие трех текстов состоит в том, что в последней части описания символической формы искусства Гегель уделяет большое внимание сравнению поэзии и прозы символического периода и романтического. Он приводит много сопоставлений употребления одного и того же символа в обеих формах, например, символ соловья у Хафиза и у Гете, а о шиллеровской прозе говорит, что она полна метафор, определяя при этом метафору как одно из проявлений символического искусства. Кроме того, в лекциях 1826 года мы находим описание аллегии, которая, по Гегелю, принадлежит и романтическому искусству. В то же время в издании под редакцией Гото мы находим не только гораздо меньшее соотнесение символического и романтического, но и аллегию он определяет как символическое искусство, отказывая ей в возможности выражать религиозное содержание. В записях лекций от 1823 года еще не прослеживается такого систематического сравнения символической и романтической форм искусства, что дает основание сделать вывод о том, что Гото в отредактированном издании в разделе, посвященном символическому искусству, в большей степени опирался на свои собственные лекции, чем на лекции последующих лет.

Таковы основные различия лекций по эстетике от 1823, 1826 гг. и издания под редакцией Гото 1835-38 гг. Мы пока коснулись лишь тех различий, которые бросаются в глаза при первом знакомстве с текстами и их сравнении. Теперь же перейдем к более подробному анализу основных

понятий гегелевской эстетики согласно новым источникам. В том случае, когда мы будем находить существенные расхождения с единственно авторитетным до сих пор текстом под редакцией Гото, мы будем на это указывать.

Так как анализируемые в последующих параграфах тексты лекций не переведены на русский язык, то мы будем давать свой перевод цитат на русский язык с немецкого оригинала, при этом предоставляя оригинальный немецкий текст сразу после перевода для того, чтобы читатели могли по мере необходимости ознакомиться с первоначальным вариантом.

2.3 Понятие искусства

Итак, обратимся сперва к готовскому конспекту лекций от 1823 года. Снова напомним о том, что, когда мы говорим о конспекте Гото от 1823 года, мы имеем в виду новое издание *непосредственно лекционных записей*, которые были сделаны им во время прочтения Гегелем курса по эстетике в летнем семестре 1823 года. По отношению к опубликованному в 1835-1838 гг. изданию *под редакцией Гото*, новый текст имеет ряд существенных отличий. Первое, что бросается в глаза – это объем издания. Он чуть ли не в три раза меньше того издания лекций, которое вышло под редакцией Гото (отметим, что это наблюдение справедливо также и для обоих изданий записей курсов лекций от 1826 года). Во-вторых, конспект, как уже было сказано, состоит из Введения и двух частей – общей и особой в отличие от редакционного издания, которое содержит Введение и три части: общую, особую и отдельную. Во Введении Гегель стремился дать слушателям основную терминологию, с использованием которой он затем намеревался анализировать конкретные примеры из истории искусства. Кроме этого, Гегель в сжатом виде представил набор тем, которые более подробно разобраны в основных частях лекций, а именно: три формы развития искусства и системы отдельных искусств.

Как видно из текста, Гегель начинал лекции с обсуждения вопроса о том, *является ли искусство предметом научного рассмотрения или нет*. Философ разобрал три обыденных представления об искусстве, которые не включали его в область предметов научного исследования: представление об искусстве 1) как о принадлежащем к сфере свободной фантазии, 2) как о всего лишь приятном предмете, и, наконец, 3) как о том, что имеет свою реальность только в видимости. Гегель здесь рассуждал о том, что же является предметом рассмотрения эстетики и какие суждения, идеи, концепции оспаривают саму возможность существования эстетики *как науки*. Определяя предмет исследования как сферу прекрасного (*das Reich des Schönen*), а точнее, как область искусства (*das Gebiet der Kunst*)⁴⁹, Гегель сразу переходил к вопросу о том, какие существуют мнения, отказывающие эстетике в самой возможности быть наукой.

На первый взгляд, рассуждает Гегель, может сложиться впечатление, что искусство не является предметом научного рассмотрения, так как оно представляется в качестве предмета свободной фантазии и имеет дело с тем, что есть игра случая (*Zufällig*), в то время как наука всегда имеет дело с тем, что необходимо (*Notwendig*)⁵⁰. Кроме того, может показаться, что искусство воплощает в своих произведениях всевозможные образы и придает многим вещам, рассматриваемым в реальной жизни очень серьезно, налет упрощения и несерьезности. Однако Гегель говорит, что если бы серьезность жизни в действительности лежала бы за пределами искусства, то такая точка зрения была бы справедлива, и искусство не заслуживало бы быть предметом серьезного рассмотрения⁵¹.

Еще один возможный упрек в адрес искусства состоит в том, что оно существует в обмане (*Täuschung*), потому что показывает нам прекрасное

⁴⁹ *Hotho*, 1823, s.12-3

⁵⁰ *Hotho*, 1823, s.116-17

⁵¹ *Hotho*, 1823, s.124-26

через внешнюю явленность (Schein): «Нам также может еще и то прийти на ум, что искусство, поскольку оно должно иметь дело с явленностью, живет обманом, так что прекрасное (Schöne) именуется так от «Scheine», внешней явленности» («Uns kann auch noch beifallen, daß es die Kunst mit dem Scheine zu tun habe, in der Täuschung lebe, so daß das Schöne so heiße vom Scheine»)⁵². В свою очередь, истинное знание не может нам даваться через видимость и обман. Действительно, признает Гегель, искусство получает существование (Existenz) через нечто видимое, зримое. Однако необходимо учитывать, что и истина (Wahrheit) должна быть видимой, явленной (er-scheinen) иначе она остается пустой абстракцией (Abstraktion). Божественное же должно обладать существованием, особым наличным бытием (Sein-für-Eines, Dasein haben), в частности, обладать возможностью каким-то образом быть увиденным, зримым, чтобы быть познаваемым.

Отметим, что для Гегеля категория видимости (Schein) имеет особое значение. Если, например, в древнегреческой традиции видимость (кажимость) противопоставлялась истинной действительности (Парменид, Платон), то Гегель же, напротив, наделяет ее свойством особой объективности. Чаще всего под видимостью (в том числе и в немецком варианте «Schein») понимают некую иллюзию, обманчивость, то, что кажется, но не имеет истинного значения, либо, говоря о видимости, имеют в виду нечто «мерцающее», «светящееся», однако не поддающееся точному истолкованию. Но для Гегеля видимость как Schein – это «сама сущность в *определенности* бытия. То, благодаря чему сущность имеет некоторую видимость, состоит в том, что сущность *определена* внутри себя и вследствие этого отличается от своего абсолютного единства»⁵³. Таким образом, видимость представляет собой только начальную ступень

⁵² Hotho, 1823, s.125-28

⁵³ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3-х томах. Том 1 – М.: Мысль, 1970. С.16.

бытия и проявления абсолютного духа, однако это все-таки не обман – она позволяет сущности быть *определенной и явленной*. На наш взгляд, сам русский перевод термина «Schein» как «видимость» несколько запутывает читателя. Возможно, было бы более корректно говорить именно о «внешней явленности» искусства, помня при этом о значении данной категории для Гегеля. Гегель говорит о том, что лишь «прекрасная внешняя явленность», присущая искусству, способна показать нам высшее знание, к познанию которого стремится дух: «Искусство в своей внешней явленности указывает через себя на более высокое, на сферу мысли» «die Kunst in ihrem Scheinen deutet durch sich selbst auf ein Höheres, auf den Gedanken hin»⁵⁴. В то же время та непосредственная чувственность (*unmittelbare Sinnlichkeit*), которую мы «называем внешним миром»⁵⁵, лишь усложняет познание Абсолютного Духа. Таким образом, по Гегелю, отнюдь не любое чувственное способно опосредовать мысли, идеи. Однако то истинное, которое мы можем познать через искусство, может явиться нам лишь при помощи наглядного образа.

Теперь следует подробнее сказать о другом важнейшем термине – гегелевском (*das*) *Dasein*. Закрепившийся, и по отношению к гегелевским текстам, перевод *Dasein* как «наличное бытие» не отражает, в сожаление, всех оттенков смысла. Наличное бытие – один из оттенков. Для расшивровки смысла полезно учесть сложную практику перевода *Dasein* в последующей философии, особенно относящейся к XX веку. Есть оттенок: “здесь-бытие” («*da*» – здесь, тут, «*sein*» - быть, существовать, наличествовать; артикль «*das*» указывает на то, что слово приобрело форму существительного). В «Науке логики» философ подробно расшифровывает эту форму бытия во второй главе под названием «Наличное бытие», раскрывая другие оттенки смысла. Что тут, в

⁵⁴ *Hotho*, 1823, s.315-16

⁵⁵ *Hotho*, 1823, s.321-22

толковании Dasein, специфически гегелевское? 1) Прежде всего, Dasein, по Гегелю, является *определенным бытием*. Далее, появляясь в результате становления бытия и ничто, 2) наличное бытие представляет собой «*простое единство (Einssein) бытия и ничто*⁵⁶». Становление само по себе является неустойчивой категорией, которая подлежит снятию, но это снятие не предполагает полного уничтожения компонентов синтеза, а лишь их переход в нечто качественно иное, взаимное снятие друг друга. 3) Наличное бытие как определенное, является *конечным бытием, имеет свой предел*. Следуя положению Спинозы о том, что любая определенность является отрицанием, Гегель полагает наличное бытие как изначально содержащее в себе отрицание. 4) Это делает его уже не чистым абстрактным бытием, а *конкретным*. Оно обладает качеством, которое, по Гегелю, тождественно с бытием и далее определяется философом как *реальность*. 5) В «Энциклопедии философских наук» Гегель говорит также о том, что «*наличное бытие, рефлексированное в этой своей определенности в самое себя, есть налично-сущее, нечто*⁵⁷». В свою очередь, нечто (Etwas) является конечным и изменчивым в себе. Гегель характеризует «нечто» с помощью двух моментов: это бытие-для-другого (Sein-für-Anderes) и в-себе-бытие (Ansichsein). Бытие-для-другого определяет одно нечто в отношении к другим нечто, то есть раскрывает, чем оно не является при сопоставлении с другими нечто. В-себе-бытие, напротив, утверждает то или иное качество, присущее этому определенному нечто. Наконец, через определение отношения «нечто» к другому появляется завершенное наличное бытие: для-себя-бытие (für-sich-Sein), которое объединяет в себе нечто и иное.

Рассмотренные в плоскости эстетики, самые главные качества

⁵⁶ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3-х томах. Том 1 – М.: Мысль, 1970. С.170.

⁵⁷ Гегель Г.В.Ф. Наука логики // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3-х т. Т. 1. – М.: "Мысль", 1974. С. 228

Dasein, по Гегелю, вытекают, прежде всего, из его определенности. Говоря о том, что в эстетике идея определяется философом как Dasein, мы имеем в виду факт ее существования, однако с важным уточнением: это существование не является вечным и неизменным.

Гегель подчеркивает, что предназначение искусства, наряду с религией и философией, – «выявить божественное, это высшее из требований духа, и поднять его до уровня сознания» («das Göttliche, die höchsten Forderungen des Geistes auszusprechen und zum Bewußtsein zu bringen»⁵⁸). Вместе с тем философ отмечает, что искусство не является высшим способом познания истины именно из-за особого значения чувственного элемента. А ведь высшие идеи (например, идея христианства) – такие, которые нельзя адекватно передать через чувственно постигаемую форму. Тем не менее, Гегель и в этом аспекте обосновывает необходимость, важность, даже незаменимость искусства, говоря, что в нем «народы запечатлевают свои высшие представления, и часто последние суть единственный ключ для распознавания религии народа» («haben die Völker ihre höchsten Vorstellungen niedergelegt, und sie [ist] oft der *einzig*e Schlüssel, die Religion des Volkes zu erkennen»⁵⁹). Философ, далее, отводит искусству функцию «промежуточного звена» (das *Mittelglied*) между чистой мыслью и материальным миром. При этом искусство занимает как бы первую, еще промежуточную ступень на пути познания от внешнего мира к чистым идеям нашего сознания. Но важно, что искусство оказывается ступенью, необходимой и уникальной, приведения его к форме, доступной усмотрению.

В записях лекций 1826 года искусство определяется как одна из своеобразных, специфических форм реализации духа и, следовательно, способ, избираемый духом для своего проявления во-вне («Die Kunst ist

⁵⁸ *Hotho*, 1823, s.427-30

⁵⁹ *Hotho*, 1823, s.430-31-51

eine eigentümliche Form, wie der Geist sich realisiert, eine besondere Weise des Geistes also, sich zur Erscheinung zu bringen»⁶⁰).

А. Гетманн-Зиферт в своих подробных работах, посвященных эстетике Гегеля, справедливо отмечает, что на основе имеющихся транскриптов лекций студентов разных лет, можно воссоздать историю формирования эстетических взглядов Гегеля (взамен до сих пор имеющейся в нашем распоряжении составленной Гото диалектической системы философии искусства). По ее словам, лекции Берлинского периода при их хронологическом рассмотрении предстают «как систематически ориентированное описание культурно-исторической роли искусства в различные эпохи и при различных условиях»⁶¹.

Гегель, как уже бегло отмечалось, в лекциях по истории искусства не уделял особого внимания теме развития Абсолютного духа, поскольку это был предмет рассмотрения другого учебного курса. *Однако в своих лекциях как 1823, так и 1826 года он все же обращался к вопросу о месте искусства и его связи с религией и философией.* В самом начале общей части лекций (1826 года) он подчеркивает, что *сфера искусства стоит выше природы и конечного духа, искусство также не принадлежит области логики, но является частью сферы абсолютного духа – наряду с религией и философией.* В записях лекций Гото 1823 года говорится о том, что искусство представляет собой связующее звено (bindende Mittelglied) между понятием и природой (Natur). Именно это определение искусства, по Гегелю, выявляет его черты, общие с религией и философией. Тем не менее, искусство «не есть высший способ выражения истины» («nicht die höchste Weise sei, die Wahrheit auszusprechen»⁶²).

⁶⁰ Pfordten, 1826, s.51

⁶¹ Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink, München, 2005. S. 46.

⁶² Hotho, 1823, s.526-27

Далее Гегель критикует тезис о том, что искусство существует *лишь* для того, чтобы вызывать приятные ощущения (*angenehme Empfindungen*), для наслаждения. Ибо есть и такие эмоции, как страх, гнев; более того, мир наших эмоций довольно субъективен и по-своему абстрактен, а в каждом отдельном произведении искусства содержание неизменно единично и конкретно. Безусловно, мы ощущаем различные эмоции, глядя на ту или иную картину или слушая музыку, но объясняется это тем, что человек в произведении искусства видит не некую вещь (*Sache*) как материальный объект, но самого себя как субъекта. В работе искусства ему открывается не сама вещь, а сам субъект, его особенность (*Besonderheit*) как индивидуума: «При созерцании с эмоциями рассматривается не сам предмет, а субъект в его особенности» («*Bei der Betrachtung mit der Empfindung wird nicht die Sache selbst betrachtet, sondern das Subjekt in seiner Besonderheit*») ⁶³. Но поскольку искусство принадлежит к сфере духа и его целью является познание сферы духа, сферы всеобщего, то в процессе созерцания предмета искусства происходит как бы снятие (*Aufheben*) особенностей личности и осуществляется переход на более высокий уровень познания – в сферу всеобщего, объективного содержания искусства, через которое мы способны познать абсолютный дух.

2.4 Понятие идеи

Теперь посмотрим, как Гегель в рассматриваемых записях лекций определяет понятие идеи, поскольку оно имеет непосредственное отношение к искусству. В лекционных записях Готто идея как таковая определяется следующим образом: «конкретное единство понятия и его реальности как двух в себе завершенных тотальностей» («*Die Idee überhaupt ist die konkrete Einheit des Begriffs und seiner Realität als zweier in*

⁶³ *Hotho*, 1823, s.15₂₄₋₂₆

sich vollendeter Totalitäten») ⁶⁴.

Во введении к общей части лекций по эстетике 1826 года Гегель говорит, что идея как таковая – это истинное в его всеобщности (*das Wahre in seiner Allgemeinheit*) ⁶⁵. Далее в лекциях того же 1826 года мы опять находим определение идеи как единства понятия и реальности (*Einheit des Begriffs und der Realität überhaupt* ⁶⁶), или реализованного понятия (*realisierter Begriff*). Здесь же понятие увязывается воедино с душой (*die Seele*), а реальность – с телом (*der Körper*): «Понятие суть чистая идеальность, понятия появляются в реальности как самостоятельные, понятие суть душа, реальность – тело» («*Begriff ist die reine Idealität, in der Realität erscheinen die Begriffe als selbständig, der Begriff ist die Seele, die Realität ist der Körper*») ⁶⁷. При этом Гегель уточняет, что не стоит понимать данное единство как результат взаимной нейтрализации составляющих его компонентов. Нужно понимать, что в идее понятие играет главенствующую роль: «*Понятие как таковое суть главенствующее, это единство понятия и реальности вообще*» («*Der Begriff ist schlechthin das Herrschende, es ist Einheit des Begriffs und der Realität überhaupt*») ⁶⁸. В качестве примера для сравнения того, что представляет из себя понятие и что реальность, Гегель говорит о понятии зародыша и реальности, то есть его воплощения, в выросшем дереве ⁶⁹. Нет ничего в понятии зародыша, чем в дальнейшем не обладало бы дерево: это и вкус фруктов, и форма листьев, ветви и т.д. Таким образом, реальность есть то, что определяется

⁶⁴ *Hotho*, 1823, s.47₂₅₋₂₇

⁶⁵ *Pfordten*, 1826, s.65

⁶⁶ *Pfordten*, 1826, s.74

⁶⁷ *Pfordten*, 1826, s.74

⁶⁸ *Pfordten*, 1826, s.74

⁶⁹ *Kehler*, 1826, s.34-35; *Pfordten*, 1826, s.74-75

понятием и является его экспликацией, развертыванием (*die Explikation*)⁷⁰, а зародыш уже заключает в себе жизненность дерева («*der Keim ist die Lebendigkeit des Baums*»)⁷¹. При этом надо помнить, что по Гегелю развитие представляет собой *развертывание понятия*.

Тем не менее «истинным единством» Гегель считает именно понятие: «Понятие есть само это единство, и, стало быть, является главенствующим» («...*der Begriff ist selbst diese Einheit, und somit das Herrschende*»)⁷². Вместе с тем, философ отмечает: здесь, на первый взгляд, есть противоречие, но его легко объяснить. Понятие заключает в себе объединение всеобщего и некоторых особенностей, различий (*Unterschied*), которые составляют нераздельное целое в понятии: «Так, понятие конкретно как единство особенностей истинно, поскольку они существуют в нем, находятся в чистой идеальности, субъективности» («*Der Begriff ist nun konkret als Einheit des Unterschiedenen wahr, insofern sie in ihm sind, sich in der reinen Idealität, Subjektivität befinden*»)⁷³. Каждая из таких особенностей не стремится к бытию-для-себя (*Für-sich-Sein*) и не может как таковая существовать отдельно, являясь характерной чертой некоего чистого идеального понятия, свободно существующего лишь в

⁷⁰ При сравнении записей одного и того же фрагмента лекции, содержащегося в конспектах 1826 года, мы видим, что в записях Келера употребляется термин «*Explikation*» как одно из определений понятия „реальности“, в то время как у Пфордтена такого определения не встречается. Он лишь отмечает: «*Der Baum ist die Realität*». Можно предположить с большой долей вероятности, что данное сравнение принадлежит студенту, но не Гегелю, либо же принадлежит философу, но не входит в ряд часто используемых и «устойчивых» определений. Однако нам оно кажется удачным для объяснения природы «понятия», поэтому мы все же его цитируем в данном тексте.

⁷¹ *Pfordten*, 1826, s.74

⁷² *Kehler*, 1826, s.34

⁷³ *Kehler*, 1826, s.34

нашем сознании: «У нас есть некоторое понятие чего-либо, и только в сознании оно существует свободно для себя, в то время как в неорганическом (мире) и в животном оно погружено в свою реальность» («Wir haben einen Begriff von etwas, und nur im Bewußtsein existiert der Begriff frei für sich, während er im Unorganischen und im Tier in seine Realität versenkt ist»). В органической природе понятие, содержащее в себе различные потенции для дальнейшего развития, различные определения (Bestimmungen), Гегель называет душой (Seele), или Я (Ich). Такое понятие обладает свободным бестелесным существованием. В неорганической же природе понятие погружено в реальность (телесность), причем составляющие его определения не образуют, как в душе, единое неразрывное содержание, но, наоборот, разобщены (auseinander sind). В отношении таких понятий Гегель использует термин «момент понятия» (Moment des Begriffs). Под последним понимаются составляющие такого понятия, которое, будучи погруженным в реальность, не может обладать «чистым» существованием. Такие моменты понятия лишь на первый взгляд кажутся самостоятельными понятиями, имеющими для-себя-бытие (für-sich-Sein), однако на самом деле представляют собой лишь часть другого, более обширного понятия. В качестве примера Гегель приводит понятие солнечной системы, которая включает в себя несколько других понятий, таких как Солнце, планеты, орбиты и т.д. Однако если в рамках рассмотрения понятия солнечной мы берем единственно понятие Солнца, то оно здесь всего лишь момент более обширного понятия. Солнце на данном случае выступает как составной элемент солнечной системы, не обладающий чистым существованием по отношению к всей совокупности отдельных понятий.

По Гегелю, крайне важно понимать разницу (Unterschied) между душой и телесностью (Leiblichkeit) в идее. Они представляют собой как различие (Unterschiedenheit) в идее, так и тождество (Identität): «Реальность

определена через понятие, понятие есть это единство, реальность суть развертывание понятия, и в этом расхождении является каждый для себя независимым» («Die Realität ist durch den Begriff bestimmt, der Begriff ist diese Einheit, die Realität ist die Auslegung des Begriffs, und in diesem Auseinander erscheint jeder für sich selbständig»)⁷⁴. По Гегелю, жизненное (Lebendig) может существовать только при условии наличия в нем противоречия (Widerspruch). Лишь посредством снятия (Auflösung) противоречий в мире происходит развитие. Абстрактная реальность в идее проходит этапы развития для того, чтобы появиться в реальном мире в качестве определенной вещи, стать конкретным понятием (konkreter Begriff), или духовностью (Geistigkeit).

2.5 Прекрасное в искусстве, или Идеал

В издании под редакцией Гото «прекрасное» определяется как чувственное явление, чувственная видимость идеи (sinnliche Scheinen der Idee). Такая формулировка часто служила поводом к обвинениям Гегеля в эстетическом платонизме⁷⁵. Подразумевалось, что истинное является нам

⁷⁴ Pfordten, 1826, s.75

⁷⁵ Напр.: Вольфганг Изер говорит о том, что на протяжении всего XIX века эстетика основывалась в той или иной степени на понятии идеи Платона. «Гегель определял прекрасное в искусстве «как один из способов, который разрешает и возвращает к единству тот антитезис и противоречие между разумом и природой, как они полагаются в абстрактном отчуждении друг от друга в самих себе». Эта уравнивающая операция основана на «прекрасном ... как чувственной видимости идеи». Для Гегеля прекрасное есть воплощение идеи, с одновременным снятием физической реальности. Даже если это отходит от идеи Платона и отношения подобия, Гегель не оставляет сомнений, что прекрасное получает свою способность посредничества благодаря идее, которая становится постижима через это посредничество. Прекрасное представляется как проявление идеи – как проявление, выраженное в искусстве» («Hegel defined beauty in art “as one of the means which resolve and bring back to unity that antithesis

лишь в виде чувственного образа, который представляет собой всего лишь тень настоящей идеи. Однако еще Лассон в начале XX века при подготовке нового собрания сочинений Гегеля, а в наше время А.Гетманн-Зиферт акцентировали внимание на том, что непосредственно в рукописях лекций такого определения нет⁷⁶.

В отличие от эстетики просвещения и эстетики романтиков, Гегель отводит центральное место в своей теории *не прекрасному в природе, а прекрасному в искусстве*: «Внешняя явленность искусства намного выше и истеннее реальной формы чем то, что мы обычно называем реальностью, или как мы привыкли видеть нравственное/чувственное» («*der Schein der Kunst ist eine viel höhere und wahrhaftere reelle Form als das, was wir Realität zu nennen pflegen, oder wie wir das Sittliche/Sinnliche zu sehen gewohnt sind*»)⁷⁷. По Гегелю, прекрасное в природе – это лишь «отражение Духа», иными словами, оно не обладает качеством объективности и дается лишь через Дух, являясь при этом несамостоятельным и несамодостаточным проявлением самого духовного начала⁷⁸.

and contradiction between the mind and Nature as they repose in abstract alienation from each other in themselves”. This balancing operation is based on the “beautiful ... as the *sensuos semblance* of the Idea”. For Hegel, beauty is the embodiment of the idea, with a simultaneous sublimation of physical reality. Even if this departs from Plato’s idea and copy relationship, Hegel leaves no doubt that beauty assumes its power of mediation from the idea which becomes graspable through that mediation. Beauty is seen as the effect of an idea – as the effect represented by art»). (*Iser W. Walter Pater. The Aesthetic Moment. – Cambridge University Press, 2011. P.62*).

⁷⁶ *Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink Verlag, München, 2005. S.20.*

⁷⁷ *Pfordten, 1826, s.64*

⁷⁸ Более подробно о прекрасном в природе, а также его соотношении с прекрасным в искусстве в эстетике Гегеля см.: *Berr K. Hegels Bestimmung des Naturschönen. Zur Betrachtung und Darstellung schöner Natur und Landschaft. – Saarbrücken (Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften), 2009.*

В лекциях по эстетике Берлинского периода идеал определен философом как «здесь-бытие», «наличное бытие» (Dasein), или «экзистенция» (Existenz), как жизненность (Lebendigkeit) идеи в человеческой истории. И в соответствии с различными историческими эпохами и условиями идеал может быть воплощен в трех типах форм искусства (Kunstform): символической, классической и романтической. Кроме того, Гегель выделяет пять отдельных видов искусства: это архитектура, живопись, скульптура, поэзия и музыка. Пользуясь основными терминами разработанной им эстетической теории, а также схемой развития искусства в трех формах, Гегель описывает в лекциях историю развития отдельных искусств, подкрепляя теорию историческими примерами.

Прекрасное в искусстве, в отличие от прекрасного в природе, выступает не просто как чувственное подражание миру природы, а как некоторое воплощение человеком его представления о мире в форме чувственно осязаемого произведения искусства, при этом данное представление не является абстрактным, оно должно передать истинное содержание нашей мысли о мире и в то же время не остается лишь тем, что мы видим в этом мире. Его задача – передать содержание именно представления и *мире индивидуума*. Таким образом, искусство в изображении Гегеля является *представлением представления* (die Vorstellung der Vorstellung)⁷⁹. Создатели произведений искусств, будь то писатели, художники или композиторы, выражают в своих работах свое миропонимание, то есть представление о мире, которое, с одной стороны, является субъективным, так как является сугубо индивидуальным, с другой стороны, все же отвечает духу времени. Произведения искусств, созданные в одну эпоху, будут иметь некоторые сходные черты, позволяющие отнести их к определенному историческому периоду. Такое

⁷⁹ Hotho, 1823, s.211з

мировоззрение (*die Weltanschauung*) – первое представление – находит свое выражение через второе представление: оно появляется перед нами в виде произведения искусства. Другими словами, искусство, по Гегелю, является выражением в *чувственной форме* человеческого знания о мире и понимания мира. Вот почему искусство для философа – это не просто сфера наслаждения прекрасным, не всего лишь способ достижения специфического состояния (катарсис), но одна из ступеней познания Абсолютного духа, хотя еще и не столь совершенная, как религия или философия.

Что же касается известного определения прекрасного как чувственной видимости, явленности идеи (*sinnliche Scheinen der Idee*), о котором мы уже говорили выше, то очень важно подчеркнуть: *такая формулировка не встречается ни в одном из известных на сегодняшний момент конспектов лекций и, кроме того, она не фигурирует ни в одном из принадлежащих перу Гегеля и опубликованных при его жизни высказываний об искусстве*. Некоторые ученые делают предположение, что это – один из результатов самопроизвольного синтеза гегелевских понятий его учеником Гото, который привел к дальнейшим сравнениям гегелевской эстетики с философскими воззрениями платонизма⁸⁰.

В записях лекций Гото «прекрасное» определяется как идея прекрасного, воплощенная в чувственной форме. Благодаря такому способу воплощения идеи мы можем узнать – с помощью произведения искусства, через его непосредственную данность в качестве некоторой «вещи» – сам Дух, познать истинное. Произведение искусства не является вечным и бесконечным, подобным Духу, ведь оно отчасти материально. Однако идея прекрасного, положенная в его основу, позволяет нам приблизиться к бесконечной истине через конечную форму работы искусства. «Идея принадлежит мысли, сфере мышления; идеал же

⁸⁰ Kehler, 1826, XXXVI.

существует» («Die Idee gehört zum Denken, Gedanken; das Ideal existiert»⁸¹), – действительно, идея сама по себе, в основе которой лежит чистое понятие, может находить проявление лишь в мыслях, однако на начальной стадии развития Абсолютного духа нам необходимо нечто, что позволит двигаться к истинному знанию о мире. Лишь посредством слияния чувственного и духовного, через проявление всеобщего в единичном и индивидуальном, человек, по Гегелю, сможет – в дальнейшем – постигать более абстрактные истины в их умообразной форме: «Идея как таковая есть истина в ее всеобщности; идеальное есть эта идея одновременно с индивидуальностью, действительностью (Wirklichkeit), субъективностью»⁸². Идеал, таким образом, представляет собой объединение идеи как таковой и способа ее материальной воплощенности: «одно определение – это идея, другое – оформленность (Gestalt), и вместе они оба составляют идеальное, или оформленность, гештальт идеи (die Gestalt der Idee)»⁸³.

«Идеал» определяется у Гегеля как единство чувственного и духовного, единство духовного, разумного содержания и чувственно воспринимаемой формы. А. Гетманн-Зиферт отмечает: крайне важным для философского понятия идеала является историчность (Geschichtlichkeit), положенная в основу определения идеи в качестве наличного бытия (Dasein), или экзистенции (Existenz), жизненности (Lebendigkeit). По Гегелю, идеал, или прекрасное в искусстве, представляет собой «продукт человека, деятеля искусства»⁸⁴, произведение искусства (das Kunstwerk), появившееся в результате творчества (das Schaffen) неких индивидуумов, или общества, и в то же время идеал существует в разные исторические

⁸¹ Pfordten, 1826, s.77

⁸² Pfordten, 1826, s.65

⁸³ Pfordten, 1826, s.66

⁸⁴ Pfordten, 1826, s.79

периоды, которые Гегель определяет как три формы искусства: символическая, классическая и романтическая.

Как уже было сказано, задача искусства – давать человеку знание о мире, об Абсолюте. Существовая с древнейших времен, искусство прошло в своем развитии три способа раскрытия этого знания, которые отличаются друг от друга тем, как соотносятся в произведении искусства идея как таковая и ее оформленность, то, как она предстает перед человеческим взором. Для Гегеля идея как таковая, лежащая в основе произведения искусства, является (в себе, в основе) истинной, однако для ее познания необходима внешняя оформленность, материальная оболочка. В зависимости от того, насколько внешняя форма соответствует самой идее, существуют три формы искусства.

2.6 Формы искусства

Самая первая форма искусства – символическая – представляет собой такой тип соотношения идеи и ее внешнего оформления, где сама идея не полностью определена, не может адекватно быть выражена в тех визуальных формах, которые были доступны человеку в некоторых культурах (Гегель приписывает эту форму искусства странам Ближнего Востока и в качестве примеров приводит искусство Древнего Египта, Персии, Древней Индии, а также Древней Иудеи).

Символическое искусство – это «представление, которое имеет значение, однако так, что они еще в таком способе изображения не полностью представляемы, выразимы» «eine Darstellung, die eine Bedeutung hat, aber so, daß diese noch nicht in den Ausdruck vollkommen eingebildet ist»⁸⁵. Символ – это начальный этап искусства. Под символом подразумевается наличное, данное для созерцания внешнее существование, не выражающее полностью смысла, а понимающееся

⁸⁵ Pfordten, 1826, s.67

более широко: «это существование, которое непосредственно дано, однако не в этой непосредственности должно рассматриваться, но в значении, причем оно по сути безразлично по отношению к форме» («es ist eine Existenz, die unmittelbar gegeben ist, aber nicht nach dieser Unmittelbarkeit [betrachten werden soll], sondern nach der Bedeutung, wobei das der Gestalt eigentlich gleichgültig ist»)⁸⁶. За счет этой смысловой неопределенности символ может иметь неоднозначную трактовку.

При сравнении главы о символическом искусстве в издании лекций под редакцией Гото с главой в записях лекций от 1826 года, мы видим существенное различие в делении символического. Вся область символического искусства является, по Гегелю в редакции Гото, лишь предыскусством – за счет абстрактности и неиндивидуализированности значений⁸⁷. Эта область делится на три части: бессознательная символика, символика возвышенного и сознательная символика. В записях же лекций такого деления нет.

Вслед за рассмотрением символической формы искусства говорится о его классической форме. Коротко об этом (применительно к лекциям 1826 года). Классическая форма искусства представляет собой «адекватное воплощение идеи или понятия в представлении, внешнем облике, проявлении» («die adäquate Einbildung der Idee oder des Begriffs in die Äußerung, Erscheinung, Manifestation»)⁸⁸. Гегель также называет эту форму «самой совершенной красотой» (die vollkommenste Schönheit⁸⁹). Под классическим искусством философ понимал искусство Древней Греции, а в качестве идеала – изображение бога. Если в эпоху символического искусства основной формой для воплощения идеи был тот или иной

⁸⁶ Pfordten, 1826, s.112

⁸⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х тт. – М.: Искусство, 1968. Т.2, с.25.

⁸⁸ Pfordten, 1826, s.67

⁸⁹ Pfordten, 1826, s.68

символ, то для классического искусства идее свойственно быть выраженной в человеческом образе: здесь «человеческий жизненный гештальт вообще существует как проявление понятия» («die menschliche lebendige Gestalt überhaupt als die Manifestation des Begriffs ist»)⁹⁰. При этом идея предстает перед нами адекватно, мы можем верно истолковать ее смысл, чего нельзя сказать о символическом искусстве.

Тем не менее, по Гегелю, классическая форма искусства не является высшей точкой его развития: не только оформление идеи, или гештальт (Gestalt), но и сама идея должна быть единством божественного и человеческого начал (как это будет в романтическом искусстве, показывающим нам искусство христианства, в котором Иисус не просто Бог, но объединяет в себе обе природы – божественную и человеческую).

Гегель связывает появление идеала классического искусства с техническим прогрессом общества: «Предпосылка для того, чтобы идеал пришел к существованию, есть усовершенствование технического эпохи; как предпосылка того, что идеал приходит к существованию, должен также этому период упражнения в техническом предшествовать» («Die Bedingung, daß das Ideal zur Existenz komme, ist die Vervollkommnung im Technischen [in] der Zeit; [als Bedingung dafür,] daß das Ideal zur Existenz kommt, muß auch eine Zeit der Übung im Technischen vorangegangen sein»)⁹¹. Такое замечание философа говорит о том, что, несмотря на большей частью религиозное содержание искусства, оно, тем не менее, не замыкается на религии. Религиозные воззрения народов, способы их визуализации являются, скорее, показателем общественного и научного развития людей. Чем более прогрессивно и образованно общество, тем более усложняется и искусство как один из видов человеческой деятельности.

⁹⁰ Kehler, 1826, s.28

⁹¹ Kehler, 1826, s.118

Классическое искусство представляет собой, по Гегелю, наилучший способ чувственной реализации понятия; это высшая точка развития искусства как синтеза духовного понятия и материальной формы. Однако само понятие, которое может быть выражено через искусство даже в его классической форме, Гегель не считает наивысшим и наиважнейшим, поскольку «свободное понятие налично в нем лишь в чувственной форме и не содержит духовную реальность в-себе» («Aber das Reich des Schönen selbst ist für sich noch unvollkommen, weil der freie Begriff nur sinnlich in ihm vorhanden [ist] und keine geistige Realität in sich selbst hat⁹²»).

Основная функция искусства заключается в том, чтобы человек познавал абсолютную идею через художественные произведения и был подготовлен к познанию более высоких истин нежели те, которые способно предоставить нам искусство, но не в том, чтобы в своем развитии прийти к наиболее совершенному способу воплощения идеи в материальной форме. Именно поэтому Гегель не заканчивает повествование об истории развития искусства с приходом классической формы. Он идет дальше и развивает идею романтической формы, которая, с его точки зрения, является последней стадией воплощения понятия в чувственно воспринимаемых воплощениях. Ибо и классическая форма, несмотря на то, что является воплощением идеального баланса в искусстве, где оформленность и содержание как бы слились в тождестве, полностью являясь выражением друг друга, приходит к упадку. Происходит это по особой причине: каким бы совершенным ни был образ, содержание всегда глубже, ибо оно духовно. Наступает момент, когда содержание уже не может быть выражено при помощи формы классического искусства; ему тесно в этих идеальных рамках человеческого образа.

Конец классического искусства Гегель большей частью связывает с

⁹² *Hotho*, 1823, s.179₂₈₋₃₀

приходом христианства. Греческие боги были представлены только для созерцания, то есть во внешнем мире, но не в духовном. Христианство же дало Богу не только внешний человеческий облик, конкретизировав форму, но и по-настоящему наделило его человеческой природой.

Что касается кульминации воплощения классической формы искусства в отдельных видах искусства, то предела своего развития она достигла, по Гегелю, в сатире. Точнее будет сказать, что римская сатира, на взгляд Гегеля, есть переходная стадия в искусстве от классического вида к последующему – романтическому. Она как выразитель распада и разложения нравов и традиций возвещает о разрыве между духовным и его чувственным воплощением. Дух «высвобождается» и развивается уже в своей сфере – в сфере романтического искусства. «Сатира как жанр на сегодняшний день больше не существует, она принадлежит общим принципам, которые вполне прочно противостоят современности, которая им не соответствует» («Satiren sind heutigentags als Genre nicht mehr vorhanden, es gehören dazu allgemeine Grundsätze, die ganz fest stehen gegen eine Gegenwart, die dem nicht entspricht»)⁹³, - говорит Гегель. Жанр сатиры в искусстве не стремится представить внутреннее содержание предельно четко, как то было свойственно классическому искусству; она служит, в основном, интересам стихосложения, игре слов. Духовное же содержание отходит здесь на второй план.

Последней, третьей, формой искусства как такового, а также последней ступенью познания Духа через чувственные образы, является символическое искусство. «Дух должен иметь себя самого в основании своего бытия, сотворить интеллектуальный мир» («Der Geist muß sich selbst zum Boden seines Daseins haben, sich eine intellektuelle Welt erschaffen»⁹⁴), - говорит Гегель в лекциях 1823 года. Понятие духа, являясь

⁹³ Kehler, 1826, s.134

⁹⁴ Hotho, 1823, s.179₃₂₋₃₄

по своей природе бестелесным и умственно постигаемым, может быть представлено в истинном свете лишь в своей духовной стихии. В романтическом искусстве соотношение содержания (понятия) и его оформленности уже не является таким совершенным, как в классическом искусстве Греции. Те идеи, которые пытается воплотить в себе романтическое искусство, слишком возвышенны для того, чтобы обрести адекватную форму в чувственном мире. Во всей полноте они могут быть поняты лишь нашим разумом.

Исходный пункт этой формы – абсолютное, являющееся началом для человеческого облика и одухотворяющее его. Посредством этого человек, познавая себя, познает и божественное, прикасаясь к истине. Жизнь Христа, его матери, учеников – основное содержание для романтического искусства. В этих сюжетах объединяются божественное и человеческое, причем единый бог «пронизывает» все человеческое и вместе с тем не может быть раскрыт лишь какой-то одной формой.

Классическая форма искусства позади. «Ничто не может уже стать прекраснее, чем классическое» («Schöneres als das Klassische kann nichts sein noch werden»)⁹⁵, утверждает Гегель. Но совершенство чувственного образа для Гегеля не является, как мы уже говорили, конечной целью, к которой стремится дух. Есть более высокое совершенство, и оно не может быть выражено во внешнем явлении более полно, чем это было сделано у древних греков. По Гегелю, прекрасное в романтическом искусстве характеризуется, прежде всего, тем, что внутреннее содержание возвышается над формой его внешнего воплощения. Дух в своем развитии достиг такой стадии, когда он уже не может быть полностью проявлен через какой-либо материал – отныне и навсегда считается, что он богаче и совершеннее всего чувственного.

⁹⁵ Kehler, 1826, s.135

Дух, возвышаясь к самому себе, достигает той объективности, которой он не смог бы найти в чувственных проявлениях. Внешняя красота, по Гегелю, переходит в красоту внутреннюю, принося духу свободу и знание самого себя. Но для достижения своего полного воплощения духу необходимо перейти от конкретных личностей отдельных богов к абсолютному, единому субстанциальному началу. Таким образом, греческий антропоморфизм, объединяющий в себе множество богов с их особенными качествами и характерами, сливается в образе единого бога.

Итак, ясно, что религия, точнее, христианство, представляет собой основное содержание романтического искусства – это его основа и вдохновение. Все произведения искусства на этой стадии имеют базой религиозные сюжеты, они стремятся донести до человеческого сознания всю полноту духовного начала, однако это невозможно постичь чувственно.

Романтическая форма искусства, как и обе ей предшествующие, должна завершиться для того, чтобы Дух мог продолжать свое движение, раскрывая всю истину бытия. Если окончание классического искусства Гегель связывал с появлением сатиры, то распад символического искусства ознаменован возникновением комического (*das Humoristische*). Комические литературные произведения, говорит Гегель, мы не можем называть произведениями искусства, потому что они не обладают духовной глубиной, свойственной подлинному искусству⁹⁶, а выставляют напоказ лишь шутки и чувства героев, лишённые духовного содержания: «Это распад искусства и это, в первую очередь, обусловлено тем, что

⁹⁶ В качестве одного из примеров такого «искусства» Гегель приводит сборник народных немецких песен «Волшебный рог мальчика» («*Des Knaben Wunderhorn*»), изданный в 1806-1808 гг. сторонниками романтизма К. Brentano и А. фон Арнимом.

романтическое искусство в себе шаткую связь разрушает» «Das ist das Zerfallen der Kunst, und das ist vornehmlich [dadurch bedingt], daß die romantische Kunst an sich ein lockerer Zusammenhang, aus einander fällt⁹⁷». Таким образом, романтическое искусство завершается, знаменуя освобождение Духа от телесной оболочки. Теперь, по Гегелю, наступает период следующей стадии самопознания Абсолютной идеи – религии.

В записях лекций от 1823 года, принадлежащих Гого, изложение трех форм искусства заканчивается интересным размышлением на тему обусловленности содержания произведений искусства и идейных замыслов художников определенным этапом исторического развития человечества. По Гегелю, «интерес искусства заключается в том, чтобы изображать субстанциальный образ сознания какого-либо народа» («Ihr Interesse ist, die substantielle Weise des Bewußtseins eines Volks darzustellen»)⁹⁸. Так, в первой форме искусства, символической, отражено ориентальное (восточное) мировоззрение (*orientalische Weltanschauung*), в котором природное еще отождествляется с божественным. Мысль, принадлежащая духовному, все еще неотделима от природы. В греческом искусстве бог уже представлен в виде «непосредственной субъективной духовности» («unbefangene subjektive Geistigkeit»)⁹⁹. Последняя форма, романтическая, являет такие произведения искусства, в которых духовная составляющая есть в-себе-бытие (*Insichsein*), а проявление, явленность их в мире (*Weltlichkeit*) полагается как несущественное (*als Nichtiges gesetzt ist*). «Они суть мировоззрения, религии народов. Это суть народные духи» («Dies sind Weltanschauungen, Religionen eines Volks. Diese sind die Volksgeister»)¹⁰⁰, - говорит Гегель. Из приравнивания форм искусства к

⁹⁷ Kehler, 1826, s.153

⁹⁸ Hotho, 1823, s.202₃₇-203₁₋₃

⁹⁹ Hotho, 1823, s.203₆₋₇

¹⁰⁰ Hotho, 1823, s.203₁₀₋₁₁

мировоззрениям народов Гегель выводит следующее положение: художник, будучи представителем того или иного народа, только тогда воплощает истинный интерес духа, когда следует духу своего времени. В противном случае искусство теряет свою истинную важность (*wahrhafter Ernst*). Внутренняя сущность, взгляды художника не являются изначально равноположенными содержанию современной ему формы искусства. Так, если протестант, человек нового времени, говорит Гегель, изображает Марию, то это произведение не будет содержать истинной важности. Итак, Гегель делает вывод в отношении искусства и его существования в мире: «Искусство, таким образом, связано с определенным временем; ни правительство, ни индивидуум не могут пробудить золотой период искусства. Общее состояние мира требуется для этого» («*Die Kunst ist somit an bestimmte Zeiten gebunden; eine Regierung, ein Individuum kann eine goldene Periode der Kunst nicht erwecken. Der gesamte Weltzustand gehört dazu*»¹⁰¹).

К вопросу о так называемом гегелевском «конце искусства» мы еще вернемся в нашей следующей главе, где распад романтической формы искусства будет проанализирован более подробно. Не забегая вперед, перейдем к рассмотрению последнего из запланированных понятий гегелевских лекций по эстетике, однако одного из самых важных, - понятию произведения искусства (*das Kunstwerk*).

2.7 Произведение искусства

Одним из основных понятий эстетики Гегеля является понятие произведения искусства (*das Kunstwerk*). В своей ранней работе «Различие между системами философии Фихте и Шеллинга» Гегель пишет, что произведение искусства – это «продукт индивидуума, гения, но

¹⁰¹ *Hotho*, 1823, s.204₂₃₋₂₆

принадлежа- щего человечеству»¹⁰². Оно содержит в себе два компонента: во-первых, это результат человеческой деятельности, а, во-вторых, оно передает чувственный образ мира, являясь целенаправленной работой, пытающейся выразить чувственную реальность. Культура впервые находит свое осознанное историческое выражение в произведениях искусства. Последнее с необходимостью как бы «разворачивает» историю искусств, поскольку обязательно вытражает ту или иную эпоху. Как пишет А. Гетман-Зиферт, Гегель в своих лекциях по эстетике ставит задачу осмыслить единство понятия искусства и истории искусств¹⁰³.

В лекциях 1826 года Гегель определяет понятие произведения искусства через понятие прекрасного в искусстве (Kunstschöne) при его субъективном рассмотрении. Субъективность здесь состоит в том, что Гегель анализирует прекрасное в искусстве не как таковое, само по себе, но через введение личности художника, творящего произведения искусства под воздействием фантазии (Phantasie), вдохновения (Begeisterung), с учетом манеры (Manier) и особенности (Partikularität) конкретного художника.

Говоря о тех качествах, которыми должен обладать художник, Гегель перечисляет основные особенности: «Фантазия, разум, понимание, нрав и сердце требуются для этого» («Die Phantasie, Vernunft, Verstand, Gemüt und Herz tragen dazu bei»)¹⁰⁴. Фантазия, по Гегелю, является главной способностью, которой должен обладать художник, однако ее нельзя рассматривать изолированно от других качеств, потому что важно именно их совместное наличие. Все вместе эти способности характеризуют то, что

¹⁰² Гегель Г.В.Ф. Различие между системами философии Фихте и Шеллинга в соотнесении с работами Рейнгольда, имевшими целью облегчить обзор состояния философии 19го столетия // Кантовский сборник, вып.15. – Калининград, 1990, стр.141.

¹⁰³ Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink, München, 2005.

¹⁰⁴ Pfordten 1826, s.106.

принято называть гениальностью (*Genie*). Состояние же, в котором пребывает художник во время процесса творчества, Гегель называет вдохновением (*Begeisterung*): «Вдохновение есть ничто иное, как быть опьяненным предметом, обладать стремлением выразить этот предмет, полное содержание» («*die Begeisterung ist nichts anderes als voll von der Sache sein und in dem Triebe sein, sie auszudrücken, voll von Inhalten*»)¹⁰⁵.

Произведение искусства содержит в себе чувственную составляющую, однако она служит Духу, являя идею, содержание посредством материального воплощения.

В лекциях 1823 года Гегель определяет произведение искусства (*Kunstwerk*), во-первых, в сравнении с творениями природы (*Naturprodukt*). Он критикует позицию, ставящую природные явления выше предметов искусства, на таком основании: последние есть результат деятельности человека, в то время как создания природы следует-де приписывать Богу. К тому же работы искусства – в отличие от природы – лишены жизненности (*Lebendigkeit*). Но Гегель объясняет: искусство порождено не просто отдельным человеком, оно является творчеством Духа. Безусловно, произведения искусства не обладают жизненностью, однако они могут обретать если не вечное существование, то, в отличие от природных явлений, выступать в форме чего-то непреходящего, по крайней мере, длящегося («*das Kunstwerk [ist] aber ein Bleibendes, Dauerndes*»)¹⁰⁶. Кроме того, в Духе божественное присутствует через сознание (*Bewußtsein*), в природе же оно может выражаться лишь посредством внешних проявлений (*Äußerlichkeit*), неосознанно, которые улавливаются людьми с помощью чувственных восприятий. Следовательно, искусство представляет собой сферу, которая создается человеком сознательно, но лишь поскольку он ощущает в себе божественное начало. Гегель

¹⁰⁵ *Pfordten* 1826, s.107.

¹⁰⁶ *Hotho* 1823, s.11₂₇₋₂₈

поднимает еще один важный вопрос: почему же человек занимается искусством? Через данное размышление становится ясен смысл и предназначение искусства в мире. Философ говорит, что человек, являясь сознательным по своей природе, стремится с самых ранних пор познать себя и понять, кто же он есть. Обладающий сознанием, человек выражает себя через искусство, удваивает себя (*sich verdoppelt*) себя посредством чувственных объектов, которые сам создает. «Всеобщее потребности искусства есть ничто иное, как то, что лежит в том факте, что человек суть мыслящий, сознающий» («*das Allgemeine des Bedürfnisses der Kunst kein anderes ist als das, was darin liegt, daß der Mensch denkender, bewußter ist*»)¹⁰⁷.

В связи с рассмотрением понятия произведения искусства, философ уделяет внимание еще одному аспекту – вопросу о вкусе (*der Geschmack*). Принято считать, что «произведение искусства должно вызывать чувство прекрасного» («*das Kunstwerk solle das Gefühl des Schönen erregen*»)¹⁰⁸. Само же чувство прекрасного не является данным человеку по природе, и поэтому его можно развить лишь с помощью особого образования (*Bildung*). Такое образование и называют вкусом. Также вкусом называют способность схватывать (*Auffassung*) прекрасное, чувство, ощущение (*Empfinden*) прекрасного: «Вкусов также называют чувство прекрасного, схватывание, которое как восприятие остается и создается через образование таким образом, что оно непосредственно прекрасное обнаруживает, где и как оно есть» («*Der Geschmack heißt dann also das Empfinden des Schönen, ein Auffassung, das als Empfindung bleibt und durch Bildung sich so gemacht hat, daß es unmittelbar das Schöne findet, wo und wie es ist*»)¹⁰⁹. Однако Гегель опровергает такое утверждение, относя вкус в область чувств, и, следовательно, отказывая вкусу в глубине познания

¹⁰⁷ *Hotho* 1823, s.12₂₅₋₂₇

¹⁰⁸ *Hotho* 1823, s.16₁₋₂

¹⁰⁹ *Hotho* 1823, s.16₉₋₁₃

произведения искусства. По Гегелю, с помощью чувств мы можем исследовать предмет лишь в его внешнем проявлении, не проникая в самую сущность его. И также вкус касается произведения искусства только поверхностно, не вдаваясь в его содержание. Лишь разум в состоянии постигнуть истинный смысл произведения искусства. Вкусу же отведена начальная ступень в процессах изучения вещи - изучение внешней стороны, без ее охвата в целом. Но существует иная ступень развития – та, на которой развивается не вкус как свойство дилетантского суждения об искусстве, а совокупное знание (Kennerschaft). Именно знаток (Kenner) имеет необходимую основу для того, чтобы быть в состоянии вести рассуждения об искусстве. Такое знание включает в себя историческую теорию, технику искусства, знание о материалах и другие составляющие. Конечно, это еще не высшая наука для познания искусства, однако такое знание является необходимым для подлинного исследования сферы искусств, хотя и направлено оно на внешнюю сторону вещей. Тем не менее, и этот способ анализа произведения искусства основан на том, что произведения искусства обладают воплощенностью в материальном мире.

Теперь вернемся в рассмотрению сущности произведения искусства (Kunstwerk). Оно включает в себя два момента, которые слиты в единстве: содержание, представляющее собой абстрактную идею как таковую, и чувственную форму, в которой воплощена данная идея. Что касается чувственной составляющей искусства, то она представляет собой не любую материальность, но лишь абстрактную, всеобщую. Гегель сравнивает такой тип чувственного, как оно существует для нашего интеллекта (Intellegenz), с тем чувственным, которое имеет дело с нашим вожделением (Begierde¹¹⁰), и говорит о том, что для последнего характерно

¹¹⁰ В англоязычной литературе данный гегелевский термин неверно переводится как Desire.

чувственное в виде единичного и конкретного, то есть в виде отдельных вещей. Эта часть нашей природы нуждается, прежде всего, в удовлетворении естественных потребностей, для которых, собственно, искусство и не представляется нужным. С точки зрения вожделения искусство стоит ниже производных природы, так как не является необходимым. В интеллекте же происходит другой тип взаимодействия с чувственным: здесь мы рассматривает материальный объект с духовной точки зрения, в его всеобщности. Чувственное предстает перед нами как таковое (als solche), без конкретного наличия в той или иной вещи, и задача интеллекта – оперируя уже чистыми понятиями, ухватить сущее, всеобщее многих вещей, а не конкретного экземпляра. Такой тип восприятия окружающего мира присущ, к примеру, наукам. Однако искусство находится в некоем среднем положении между вожделением с его нацеленностью на чувственное и интеллектом с присущей ему чистой мыслью. Искусство, как принадлежащее области духа и одновременно тесно связанное с материальным миром, оперирует, по Гегелю, не конкретными единичными предметами и не абстрактными понятиями, а соотносится с явленностью (Schein) чувственного, его внешней оболочкой, не погружаясь глубже в предмет как материальный объект. Такое чувственное лежит в основе идеального (Ideelle), или идеала, который, по Гегелю, существует в трех типах соответственно формам искусства: идеал в символическом искусстве, классическом и романтическом.

В лекциях 1826 года Гегель значительно меньше внимания уделяет чувственной стороне произведения искусства. Здесь мы встречаем рассуждение о том, что произведение искусства должно обладать некоторой упорядоченностью (Regelmäßigkeit): «Упорядоченность в общем есть некоторый закон произведения искусства» («Regelmäßigkeit im allgemeinen ist ein Gesetz des Kunstwerk») ¹¹¹. Под такой упорядоченностью

¹¹¹ Pfordten 1826, s.80

Гегель подразумевает симметрию, величину, число, которые должны быть выражены в определенном виде, размере, количестве в той или иной вещи. Так, говорит Гегель, мы знаем, что дом должен иметь окна, и это правило, упорядоченность. Все это относится к внешнему виду произведения искусства (Äußerlichkeit).

Еще одна особенность произведения искусства заключается в том, что оно является результатом человеческой деятельности (Tätigkeit, Handlung). Художник при помощи доступных ему материалов творит нечто, что отражает его видение мира. То есть, произведение искусства включает в себе два основных момента: процесс работы (творчества) и сама идея мира, положенная в основу произведения искусства.

Таким образом, мы рассмотрели основные понятия философии искусства Гегеля, основываясь на новых источниках лекций. Это было сделано с целью дать общее представление об основных моментах философии искусства и посмотреть, в чем кардинальные отличия новых текстов от старого издания.

Наконец, мы подходим к заключительной главе нашей работы, в которой речь пойдет о так называемом тезисе о «конце искусства». В свете данной проблематики наиболее важными понятиями будут понятие искусства, форм искусства и понятие прекрасного.

Глава 3. Гегелевский тезис о «конце искусства» и его трактовка в современной философии

Так называемый гегелевский тезис о «конце» искусства приобрел в XX веке широкий резонанс. Мартин Хайдеггер в «Истоке художественного творения» поднимал вопрос о том, справедлив ли этот приговор Гегеля, оставляя его, однако, без ответа и предоставляя другим исследователям право вынести решение¹¹². Теодор Адорно также — попутно — упоминал гегелевское положение о конце искусства, рассматривая его в рамках размышления о прогрессе в искусстве: «Искусство, уже осужденное на смерть, не стало просто жить, влача пустое никчемное существование; уровень самых выдающихся произведений эпохи, и в первую очередь тех, которые были заклеены как декадентские, нечего обсуждать с теми, кто, рассматривая их извне, хотел бы, глядя на них снизу вверх, эти произведения уничтожить»¹¹³. Уже позже, под конец XX века, тему конца и смерти искусства развивают в связи с изменениями в художественной практике и появлением работ, не всегда понятных зрителю и критику. В такой ситуации крайне затруднена задача отличения произведения искусства от того, что искусством не является. Критерии причисления работы к ряду произведений искусства становятся все более размытыми, что опять ставит многих философов, писателей и художников (в широком смысле этого слова) перед темой конца и смерти искусства. И при этом основу для своих рассуждений они зачастую находят в сфере философии искусства Гегеля как родоначальника данной проблематики и якобы предсказателя „смерти искусства“. Все это заостряет значимость максимально точного ответа на вопрос: что же именно сам великий

¹¹² Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академический проект, 2008. С. 223-225.

¹¹³ Адорно Т.В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. С. 302.

философ подразумевал под завершением искусства, — что именно, где конкретно он говорил об этом и в каких подлинно гегелевских словах, понятиях, идеях дискутируемый впоследствии тезис обрел свое первоначальное выражение.

Целью данной главы является анализ гегелевского положения о завершении искусства. На примере нескольких текстов мы рассмотрим, может ли быть сделан вывод о том, что искусство завершилось, и что, в таком случае – по мнению Гегеля – ожидает эту сферу человеческой жизни в будущем. Ведь все мы прекрасно видим, что искусство продолжает развиваться.

В качестве текстов для анализа будут использованы следующие произведения Гегеля: «Энциклопедия философских наук» и лекции по эстетике разных изданий. „Энциклопедия“ здесь крайне важна, потому что является единственным подлинно гегелевским текстом, в котором он бегло затрагивает проблему завершения искусства. „Лекции по эстетике“ под редакцией Гото, как было показано в предыдущих главах, нельзя считать собственно гегелевскими и нужно всегда помнить об этом. Однако даже если относиться к ним как к интерпретации гегелевской философии самим Гото, нужно посмотреть, какие же фразы Гегеля-Гото привели некоторых исследователей к мысли, что Гегель отказывал искусству в дальнейшем развитии.

Наконец, мы также обратимся к текстам недавно опубликованных студенческих конспектов лекций по эстетике, прочитанных Гегелем в 1823 и 1826 гг. Возможно, некоторые формулировки, найденные в этих текстах, а также отличия этих текстов от издания под редакцией Гото, позволят нам по-новому взглянуть на интересующую нас проблему.

3.1 «Энциклопедия философских наук»

Итак, обратимся сперва к гегелевской «Энциклопедии философских наук» 1830 года, авторизированному первичному тексту самого Гегеля, где философ отводит несколько параграфов — в разделе, посвященном Абсолютному духу, — рассмотрению тем искусства (§§ 556-63). Гегель пишет, что в общих чертах всю сферу Абсолютного духа можно назвать религией. А искусство, по его мнению, является частью широкого понятия религии, включающего в себя не только истинную религию, к которой стремится дух, но и менее совершенные религиозные верования. Говоря о классическом искусстве, Гегель называет его «ограниченным народным духом» (*beschränkter Volksgeist*) и предсказывает его дальнейшее развитие из этой ограниченной единичности (имеется в виду изображение греческих и римских богов главным образом в человеческом облики) во множественность различных внешних форм. Однако для нас здесь важен именно тот факт, что Гегель называет искусство «народным духом», потому что это, без сомнения, говорит о том, что искусство в его понимании имеет духовный и общественный характер.

В параграфе 563 мы находим следующую формулу: «Будущее (*Zukunft*) изящного искусства (как и присущей ему религии) заключено в истинной религии. Ограниченное содержание идеи, взятое в-себе-и-для-себя, переходит во всеобщность, тождественную с бесконечной формой,— в созерцание, в непосредственное, связанное с чувственностью знание, опосредствующее себя в себе, в наличное бытие, которое само есть знание,— в откровение, так что принципом содержания идеи является определение свободной интеллигенции, и содержание это в качестве абсолютного духа существует для духа»¹¹⁴. Так как все движение развития духа направлено к познанию абсолютной истины, заключенной в истинной

¹¹⁴ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С. 388.

религии, то и искусство развивается в таком же направлении. Гегель не раскрывает подробности того, что, с его точки зрения, ожидает искусство с окончанием несовершенной романтической формы, однако он также не говорит ничего, что могло бы натолкнуть на мысль о конце искусства. Правда, то, что искусство представляет собой одну из промежуточных ступеней «освобождения» духа, подтверждает подчиненность искусства как стадии развития духа: ведь более высокие стадии — религия и философия.

Следуя тому, что позднее именовали принципом историзма, Гегель рассматривает искусство не просто как деятельность по созданию ряда произведений, не связанных друг с другом, а как закономерно развивающийся процесс, разбитый на свои ступени, каждая из которых обладает характерными особенностями. Это развитие идет от простого к более сложному: в искусстве, по мнению Гегеля, главным должно быть содержание, а не форма, поэтому развитием, усложнением, расширением содержания обуславливается и развитие искусства. Духовные представления какого-либо народа на определенном этапе развития диктуют те каноны, согласно которым должно быть оформлено произведение искусства.

Специфической чертой историзма Гегеля является его диалектичность: одна форма искусства, обнаруживая на каком-то этапе внутренние противоречия, переходит в следующую форму. На начальном этапе развития искусства содержание, по Гегелю, было размыто, нечетко, его даже нельзя было отделить от внешнего выражения. Затем оно становится полностью выразимо, например, в форме человеческого тела: «...искусство, поскольку оно имеет своей целью чувственно воплотить духовное содержание для созерцания, должно обратиться к этому очеловечиванию, так как дух получает удовлетворительное чувственное

воплощение только в теле»¹¹⁵. Здесь появляется идеальное тождество формы и содержания, однако этого, по Гегелю, не достаточно для полного познания абсолютной идеи. И, наконец, наступает такой момент, когда смысл перерастает свой образ. Ибо смысл не может быть объективно выражен и полностью понят через чувственное восприятие. Только мышление, полагает Гегель, способно достичь того содержания, которое несут в себе канонические тексты христианства. Таким образом, содержание искусства, а именно идея, развивается до таких пределов, что искусство становится, в сущности, бесполезным — но лишь для познания истины, так как дальнейшее чувственное выражение идеи все меньше способно хоть как-то показать суть духа. Есть рамки, изначально ограничивающие чувственное познание. Искусство на этом этапе может быть абсурдно, фантастично и даже карикатурно.

Но существует еще один уровень «историзма», присущий эстетике Гегеля. Если смотреть более широко, учитывая всю систему Гегеля, то и само искусство для этого философа – лишь одна из стадий развития идеи, открывающая ступень абсолютного духа.

Эстетика Гегеля как часть его философии тесно связана с другими философскими науками, включенными им в свою систему и разрабатывавшимися философом. Особенно важно здесь влияние философии истории.

Гегелевская эстетика опирается в основе своей на социально-историческое развитие общества, состоящего из отдельных народов. Искусство развивается не спонтанно, а последовательно, в зависимости от социального и, в особенности, от религиозного преобразования людей. Искусство трактуется как самопознание абсолютного духа в форме созерцания. Как пишет М.Ф. Овсянников, «в некотором смысле искусство

¹¹⁵ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1968. С.84.

есть современная ему, искусству, эпоха, постигнутая в конкретно-чувственной форме»¹¹⁶. Каждая форма искусства связана с определенным образом жизни народа, с государственным устройством, формой правления, с нравственностью, общественной жизнью, наукой и религией. Искусство проникает во все сферы жизни людей. И эти тезисы, взятые в некоей более общей форме выражения, совершенно верны, а с современной точки зрения подчас кажутся тривиальными. Другое дело, что формы их обоснования и конкретного раскрытия весьма разнообразны. В пределах философии Гегеля и его системы главным и здесь является опора на общие предпосылки его философии: в основе всех родственных феноменов – искусства, религии, науки, форм правления и т.д. – лежит, как отмечает Гегель в «Энциклопедии», дух¹¹⁷. Общие положения такого рода вполне применимы к искусству (даже тогда, когда его произведения кажутся «бездуховными»). Гегель, однако, подчеркивает — и с полным на то основанием: в качестве *основного* выразителя духовного содержания жизни общества искусство пребывает не всегда, а лишь в тот период, когда оно способно максимально выполнить эту задачу.

Со времени своего появления в виде символа и до разложения романтической формы искусство преследовало, по Гегелю, свою высшую цель — раскрытие истинного знания через проявление и развитие культурной и духовной жизни общества. Оно давало, считает философ, оформление религиозным взглядам народов, направляя их тем самым к познанию абсолютной идеи и приближая к истинной религии. С укреплением же христианства, которое для Гегеля является истинной

¹¹⁶ Овсянников М.Ф. Гегель о методологических проблемах эстетических исследований // Эстетика Гегеля и современность. – М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 56.

¹¹⁷ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1977. С. 386.

религией, и со свершением реформации искусство достигает своего высшего предела в качестве явления, раскрывающего «истинность духа». После этого функцию духовного созидания в обществе перенимает религия, которая способна выразить истину идеи без обязательного посредства чувственного материала. Однако это не говорит о том, что искусство тем самым перестало существовать.

3.2 «Лекции по эстетике» под редакцией Гото

В лекциях по эстетике, выпущенных под редакцией Гото, мы находим достаточно большое количество цитат, посвященных теме завершения искусства. Учитывая смысловые оттенки, позволим себе условно разбить эти высказывания на три основные смысловые группы. К первой группе относятся высказывания, ясно говорящие о том, что искусство распадается вследствие распада тождества его составляющих элементов — формы и содержания, например: «Конечной точкой романтического искусства (Endpunkt) является случайность как внешнего, так и внутреннего элемента и распадение (Auseinanderfallen) этих сторон, вследствие чего само искусство устраняет себя (aufhebt sich) и показывает, что для постижения истины сознанию необходимо перейти к более высоким формам, чем те, которые может дать искусство»¹¹⁸. Применение Гегелем термина, вырастающего из глагола *aufheben* (здесь — его производных в виде *sich aufheben*), чрезвычайно важно. *Das Aufheben* — важнейшее терминологическое средство и в определенном смысле новшество гегелевской философии — означает не полное уничтожение, равносильное смерти, а именно «снятие», предполагающее, как прямо сказано в вышеприведенной цитате, переход «к более высоким формам». Это «более высокие» по значению формы *для истории, для духа* в высшем

¹¹⁸ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1968. С.243.

смысле — по Гегелю, религия и философия. Но для истории в ее реальном, конкретном значении это, по всей логике рассуждения Гегеля, не должно означать «смерть» искусства, т. е. прекращение его непосредственного существования. В «Энциклопедии философских наук» Гегель пишет: «Нужно при этом напомнить о двояком значении нашего немецкого выражения *aufheben* (снимать). *Aufheben* — значит, во-первых, устранить, отрицать, и мы говорим, например, что закон, учреждение и т. д. *seien aufgehoben* (отменены, упразднены). Но *aufheben* означает также сохранить, и мы говорим в этом смысле, что нечто сохранено (*aufgehoben sei*)»¹¹⁹. Почему, в частности, вызывает сомнение содержательная точность однозначного русского перевода слов «*aufhebt sich*» словосочетанием «искусство устраняет себя»; точнее сказать: искусство подвергает себя снятию (*aufhebt sich*) в более высоких формах духа. Что в такие переходные времена искусства в каких-либо частных, преходящих — с точки зрения исторического влияния — направлениях имеют место «распадения» есть не вымысел, а историческая правда. Надо учесть, что рассуждение и вывод Гегеля о «распаде» тех или иных господствовавших форм искусства основывается главным образом на понятии искусства как специфического единства формы и содержания его произведений.

Гегель рассматривает развитие искусства как процесс поочередного образования и расцвета трех форм искусства — символической, классической и романтической, о чем подробно было сказано в предыдущей главе. Каждая форма характеризуется определенным сочетанием материальной и духовно-содержательной сторон. Последняя же определяется, по Гегелю, существующими религиозными взглядами на данный момент времени у данного народа.

Во вторую группу мы включаем те высказывания, в которых акцент

¹¹⁹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1974. С. 237-238.

сделан на неактуальность и преходящий характер влияния тех или иных произведений искусства и даже утрату центрального когда-то значения искусства как такового. Надо отметить, что таких цитат большинство. Пример: «Можно, правда, питать надежду, - пишет Гегель, - что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа»¹²⁰. Основная идея этих формул заключается в том, что искусство, как форма абсолютного духа, утратило свою основную функцию — оно больше не помогает нам познавать истины духа. Оно не только не исчезает и не умирает, а, возможно, даже будет в каком-то смысле развиваться. Но оно больше не сможет выступать в качестве основного посредника между человеком и духом. В этой роли оно изжило себя и не сможет предложить человеку ничего нового.

Наконец, последняя группа представляет собой рассуждения, касающиеся положения художника и содержания произведения искусства в новое время, после таким образом толкуемого «завершения»: «Связанность особенным содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого материала, отошла для современного художника в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может затрагивать любое содержание»¹²¹. На наш взгляд, подобные высказывания Гегеля ясно дают понять, что для самого философа ни о каком конце искусства как такового, о его «окончательной смерти» не может идти и речи. Наоборот, в определенном смысле искусство только начинает «жить» - прежде всего те, кто творят искусство, становятся более свободными в праве выбора сюжета. Это верно, как верно и то, что искусство больше не является

¹²⁰ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1968. С.111.

¹²¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1968. С.316.

единственным выразителем религиозно-духовного настроения общества. Если во времена Древнего Востока и античности люди воспринимали изображения богов как некое их реальное, «наличное бытие» и поклонялись им, принося жертвы и порождая религиозные культы, то теперь (в основном) люди не верят, будучи в здравом уме, в божественную силу картин и статуй, и уже это вряд ли изменится. Гегель наводит на верную мысль о том, что освобождение искусства от религиозно-ритуальных функций позволяет ему сосредоточить внимание на темах, которые раньше оно, в силу своего особого ритуального же ранга, не могло раскрывать в своих произведениях. Искусство, можно сказать, спускается с неба на землю, становится ближе к человеку, а не к богу. Что специфическим образом — через особую терминологию — и зафиксировал Гегель.

На наш взгляд, в таких разных по характеру высказываниях запечатлелось противоречие в идеях и формулировках самого Гегеля. Где-то говорится о явном конце искусства – о том, что сама сущность такого объекта, как произведение искусства, прекращает свое существование. В других же цитатах философ, наоборот, высказывает позитивные взгляды на дальнейшее развитие свободного искусства. Очень сложно ответить на вопрос, оставаясь лишь в контексте данного текста, в чем причина таких противоположных высказываний – возможно, это связано с неокончательной разработкой Гегелем темы искусства, возможно, с редактурой Гото.

Для того, чтобы попытаться разобраться в этом нелегком вопросе, обратимся теперь к последним источникам гегелевской мысли, а именно к рукописям студентов философа, сделанных во время прочтения им лекций в 1823 году и в 1826.

3.3 Так называемый „тезис о конце искусства“ в контексте новых источников по эстетике Гегеля

Как отмечают исследователи творчества Гегеля, философ успел в наиболее понятной форме изложить свое видение „конца искусства“ лишь в последнем курсе берлинских лекций по эстетике. Как известно, они все еще не доступны читателю. Поэтому мы можем лишь проанализировать немногие цитаты, обнаруженные в изданных курсах лекций.

Итак, для полноты картины все же посмотрим, какие высказывания о распаде последней стадии развития искусства и о его будущем есть в записях лекций 1823 и 1826 гг.

В опубликованной рукописи Келера встречается следующее высказывание: «Высшее определение искусства в итоге для нас есть нечто прошедшее, в представлении вышедшее за пределы, специфическое представление искусства не имеет более непосредственности для нас, которую оно имело во время своего высшего расцвета» („Die höchste Bestimmung der Kunst ist im ganzen für uns ein Vergangenes, ist für uns in die Vorstellung hinübergetreten, die eigentümliche Vorstellung der Kunst hat nicht mehr Unmittelbarkeit für uns, die sie zur Zeit ihrer höchsten Blüte hatte“)¹²². Посмотрим для проверки на текст, относящийся к той же лекции, но в записи Пфортена: «Высшее определение искусства в итоге для нас есть нечто прошедшее, оно не имеет более действительности и непосредственности, как оно существовало в своем высшем образе» («Die höchste Bestimmung der Kunst ist im ganzen für uns ein Vergangenes, sie hat nicht mehr die Wirklichkeit und Unmittelbarkeit, als sie in ihrer höchsten Weise existierte»)¹²³. Таким образом, Гегель говорит о том, что предназначение и суть искусства изменились и не остаются теми, что были раньше. Здесь

¹²² Kehler 1826, s.7-8

¹²³ Pfordten 1826, s.54

вспомним о развитии системы Гегеля и о его принципе историзма, о трех стадиях развития идеи, которые были рассмотрены в предыдущей главе. Скорее всего, Гегель говорит именно о смене ориентиров, о том, что на смену искусству должна прийти религия, а затем и философия. То есть, искусство уже не основной способ познания абсолютного духа для людей, оно дало человечеству все, что могло дать для познания высшей идеи, и теперь сняло с себя эту функцию. Однако остается вопрос: какое же место в новой истории отводит Гегель искусству?

Далее в лекциях того же года следует интересная фраза: «Искусство не представляет более удовлетворения, которое другие народы находили и могли находить в нем. Наши интересы, скорее, заложены в представлении, и способ для удовлетворения этих интересов требует абстракции» («Die Kunst gewährt nicht mehr die Befriedigung, welche andere Völker darin gefunden haben und haben finden können. Unsere Interessen sind mehr in die Vorstellung gelegt, [und] die Art und Weise, die Interessen zu befriedigen, verlangt Abstraktion»)¹²⁴. В записях лекций Пффордтена мы видим несколько иную формулировку: «Вследствие этого наши интересы положены, скорее, в сферу представления, и способ, чтобы удовлетворить эти интересы, требует больше рефлексии, абстракции, абстрактного всеобщего представления как такового. Таким образом, положение искусства более не такое высокое в выразительности (жизненности) жизни; представление, рефлексия, мысли являются главенствующими, и, таким образом, наше время, прежде всего, также вызывает рефлексию и мысли об искусстве» («Dadurch sind unsere Interessen mehr in die Sphäre der Vorstellung gelegt, und die Art und Weise, die Interessen zu befriedigen, verlangt mehr Reflexion, Abstraktion, abstrakte allgemeine Vorstellungen als solche. Damit ist die Stellung der Kunst nicht mehr so hoch in der Lebendigkeit des Lebens; die Vorstellung, die Reflexion, Gedanken sind das Überwiegende, und damit ist

¹²⁴ Pfordten 1826, s.54

unsere Zeit also vornehmlich zu Reflexion und Gedanken über die Kunst erregt»)¹²⁵.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что Гегель ни в коем случае не отказывал искусству в дальнейшем существовании, он лишь освобождал его от того содержания, которым оно обладало на протяжении многих веков. Народы теперь не выражают в искусстве свое мировоззрение, как это было раньше, по крайней мере, это не главное предназначение художника. Искусство сосредотачивается, скорее, на своей внешней стороне – на представлении; также, по Гегелю, развивается философия искусства. И тут Гегель абсолютно прав, ведь эстетика как наука появляется лишь в XVIII веке. Безусловно, и раньше существовали некоторые размышления об искусстве, но они не носили системного характера.

Более того: если проследить историю развития эстетики от Гегеля до нашего времени, то на XX век приходится пик размышлений о том, что есть искусство, каковы его функции, как отличить искусство от не-искусства и так далее. Гегель своей философией искусства как бы задал направленность эстетической мысли вплоть до сегодняшнего момента.

Обратимся теперь к записям лекций, принадлежащим Гого, от 1823 года. В разделе о романтическом искусстве Гегель рассуждает о разложении (*Auflösung*) данной формы. Этот процесс проявляется в том, что составляющие части искусства – форма и содержание – освобождаются друг от друга. Теперь искусство движется в сторону предметности (*Gegenständlichkeit*), к изображению предметов, как они есть. В то же время совершенствуется субъективное мастерство художника, причем это происходит именно для лучшего изображения предметов, а не для улучшения способа передачи некоего внутреннего содержания, как то было раньше.

¹²⁵ *Kehler* 1826, s.8

Искусство современности, по Гегелю, переходит к изображению сцен из обыденной жизни, причем не всегда привлекательных и не столь прекрасных, как раньше. Благодаря Гете и Шиллеру в Германии стал известен Дидро, а затем появились и Коцебу с Иффландом. Немецкое искусство в большей мере, нежели искусства других наций, погрузилось в подобное изображение предметов. Другие народы, по Гегелю, не признают такой способ изображения областью искусства, однако именно немецкое искусство, говорит философ, «вошло в круг непосредственной действительности» («Unsere deutsche Kunst aber ist in den Kreise unmittelbarer Wirklichkeit eingegangen») ¹²⁶. Особенно это справедливо для современной живописи, говорит Гегель. Анализируя нидерландскую живопись, философ отмечает, что в ней нас удовлетворяет не содержание – оно лишь изображает обыденную жизнь – а бесконечное искусство самого художника. «Не предмет должен становиться нам известным, никакое божественное не должно становиться ясным нам; предметы, которые изображаются, становятся известны: цветы, олени, которых мы все уже прежде видели» («Nicht der Gegenstand soll uns bekannt gemacht werden, kein Göttliches soll uns klar werden; die Gegenstände, die dargestellt werden, sind bekannte: Blumen, Hirsche, die wir alle schon vorher sahen») ¹²⁷. Гегель не перестает восхищаться голландской живописью, обсуждает картины Вермеера и Халса, удивляясь технике художников, способной запечатлеть краткий момент движения из повседневной жизни в статике: «Это триумф искусства над тленностью (бытия)» («Es ist der Triumph der Kunst über die Vergänglichkeit») ¹²⁸.

Наконец, говоря о положении художника в новое время, Гегель утверждает: «Художник в своем предмете есть *tabula rasa*; в качестве

¹²⁶ Hotho 1823, s.199₃₃₋₃₄

¹²⁷ Hotho 1823, s.201₃₋₈

¹²⁸ Hotho 1823, s.201₁₉

интереса остается Humanus, всеобщее человечество, человеческий характер в его полноте, его истине» («der Künftler in seinem Stoff ist eine tabula rasa; als das Interessante bleibt der Humanus, die allgemeine Menschlichkeit, das menschliche Gemüt in seiner Fülle, seiner Wahrheit») ¹²⁹.

Анализируя все вышеприведенные цитаты из новых лекций, можно с уверенностью утверждать, что Гегель не отказывал искусству в возможности развиваться. Наоборот, он «освобождал» его от религиозного содержания, тем самым ставя в центр искусства «новое божество»: человека. Теперь уже нет необходимости раскрывать представления о божествах через деятельность художника, на новом этапе развития человечества это предмет религии. Искусство же свободно в своем творческом процессе.

Интересно заметить, что в издании под редакцией Гото в той или иной формулировке встречаются те цитаты, которые мы привели на основе новоопубликованных лекций Гото. Их предваряют и после них следуют примеры из современного Гегелю искусства. Однако есть одно существенное различие: если в новых лекциях отношение к писателям и художникам анализируемых картин и пьес (например, Коцебу) нейтральное и даже благожелательное, то в издании под редакцией Гото мы находим довольно много критики и обвинений в бездарности в адрес современных Гегелю деятелей искусства. Возможно, это и послужило в свое время основой для подозрения, что Гегель говорил именно о конце искусства.

Более того, существуют документальные свидетельства (переписка Гегеля с супругой, письма Гото, дневники), говорящие в пользу того, что Гегель очень интересовался современным ему искусством, особенно большой восторг у него вызывала опера. Он старался посещать театры как можно чаще, причем не только в Германии, но и, например, в Вене. В то же

¹²⁹ *Hotho* 1823, s.204₆₋₁₁

время, по свидетельствам, Гото часто испытывал разочарования по поводу музыкальных предпочтений своего преподавателя и коллеги, обвиняя Гегеля в отсутствии художественного вкуса¹³⁰. Вероятно, при подготовке к изданию лекций по эстетике Гото постарался, насколько это было возможно, скрыть настоящие предпочтения Гегеля, заменив их на восхищение искусством классической Греции.

Тем не менее, основываясь на изучении различных источников, можно уверенно утверждать, что Гегель не имел в виду «конец искусства», когда говорил о том, что оно более не обладает своей высшей функцией, до сих пор выполняемой им. К тому же, как видно из новых лекций Гото 1823 года, Гегель был увлечен современным ему искусством и с наслаждением изучал его.

Для того, чтобы сделать окончательные выводы о гегелевской позиции и более подробно расшифровать предназначение искусства для Гегеля во время его расцвета и, так сказать, в „пост-историческую“ эпоху, рассмотрим идеи А.Гетманн-Зиферт, которая на современном этапе является одним из самых компетентных исследователей эстетики Гегеля и, в частности, проблемы так называемого „конца искусства“.

3.4 «Конец искусства» как изменение социальной функции искусства.

Итак, обратимся теперь к анализу позиции немецкого исследователя эстетики Гегеля Аннемари Гетманн-Зиферт. Как отмечает А. Гетманн-Зиферт, тезис о завершении искусства был систематически разработан у Гегеля лишь в последнем из курсов лекций по эстетике — курсе 1829 года. Согласно конспектам лекций Хайманна и Либельта (которые до сих пор остаются неопубликованными), философ подчеркивает, что предел искусства лежит «не в нем, а в нас», что оно «изжило себя» в качестве

¹³⁰ Подробнее об этом см.: *Gethmann-Siefert A. Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik.* – Jena: Palm und Enke, 1993.

единственного явления, которое задает направление культурному развитию¹³¹. Таким образом, искусство с учетом гегелевского тезиса приобретает преходящий характер, или, если использовать другой перевод термина *Vergangenheitscharakter*, «прошедшести» и «парциальности (частичности — Н.К.) его исторического значения» (*Partialität ihrer geschichtlichen Bedeutung*). Если раньше искусство действительно играло важнейшую роль в процессе общественного и культурного развития, демонстрируя людям не только внешнюю, материальную сторону своих произведений, но и раскрывая через свое содержание глубокое знание о мире, то сейчас за ним остается лишь функция обрисовывания возможных вариантов дальнейшего культурного развития общества. Ибо оно в силу своей тесной связи с чувственными представлениями не в состоянии в полной мере отражать содержательную сторону и тем более определять хоть в какой-то мере дальнейшее духовное развитие общества. Гетманн-Зиферт оригинально интерпретирует гегелевское понимание искусства как своего рода создателя «наглядных вариантов общественного развития». Но, как отмечает исследователь, несмотря ни на какие изменения, искусство в современном мире является необходимым, у него есть крайне важная задача — «die Aufgabe der „formellen Bildung“»¹³². Это означает, что в современном мире человек больше не полагается на искусство как на решающий ориентир в духовной, нравственной жизни (как то было, по Гегелю, на стадии развертывания Абсолютного духа как искусства, когда оно выражало «народный дух»). Но, тем не менее, именно искусство предоставляет человеку возможность рефлексировать над своим существованием, положением в мире. Кроме того, искусство дает возможность «проверить» в теории различные теории о том, как может строиться человечество в будущем. Искусство как бы иллюстрирует

¹³¹ Gethmann-Siefert A. Einführung in die Ästhetik. – München: Fink, 1995. P. 230-232.

¹³² Gethmann-Siefert A. Einführung in die Ästhetik. – München: Fink, 1995. P. 231.

разнообразные способы человеческой жизни, тем самым предоставляя для проверки и последующего выбора возможные пути развития общества и человечества в целом.

Тут мы сталкиваемся с одним из важнейших для Гегеля понятий – понятием «Bildung». Как отмечает Н.В. Мотрошилова, особую трудность при переводе гегелевских текстов на русский язык представляет корректный перевод понятия «Bildung». Обычно мы встречаем в качестве перевода слово «образование», что, в принципе, не является неверным. Однако в нашем понимании «образование» имеет, прежде всего, значение процесса накопления знаний. Для Гегеля же это отнюдь не единственное и порой не самое важное значение. Во-первых, понятие «Bildung» у Гегеля может относиться не только к отдельному индивиду, но и к обществу в целом. В отношении индивида «Bildung» имеет такие значения, как усвоение им некоторых знаний и норм, в том числе и научных, накопленных предыдущими поколениями; «Bildung» также отражает процесс формирования личности отдельного индивида, процесс самопознания. Однако это понятие отвечает и за формирование «всеобщего индивида», являющегося синонимом мирового духа, поясняет Н.В. Мотрошилова. На социально-историческом уровне понятие «Bildung» понимается «как образование, воспитание, формирование (социализация) человека в качестве рационального социального существа, наделенного правами, обязанностями, человеческим достоинством и испытывающего интерес к истории – своего народа, своей страны, нации, семьи, местности, региона, своего рода»¹³³. Применительно к эпохе «модерна» (Нового времени) к смыслу «Bildung» прибавляется также характерный именно для данного исторического времени признак: движение «через «разорванное

¹³³ Мотрошилова Н.В. Предисловие. Проблематика «Bildung» // «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения / Отв. ред. Мотрошилова Н.В. – М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 24-28.

сознание» Просвещения к перевороту французской революции»¹³⁴. В этот период происходит отчуждение индивида от всего того, что ему досталось от прошлого: истории, убеждений, общепринятых стандартов. Далее, «Bildung» содержит в себе еще и аспекты, отвечающие за формирование этических, эстетических и религиозно-теологических взглядов индивида.

В нашем контексте понятие «Bildung» имеет как раз социально-исторический оттенок, помогает индивиду лучше ориентироваться во всем разнообразии возможных вариантов функционирования духовной жизни общества. Только искусство может наглядно представить всю полноту форм человеческой жизни (Lebensformen), тем самым предоставив человеку выбор между ними. «Искусство как выражение истины преодолело свою высшую стадию, и это определило то положение искусства, которое оно занимает в наше время, в то время как мы находимся над искусством за его пределами»¹³⁵. Все это говорит о том, что искусство теперь не является универсальным принципом, на основе которого можно судить о культурной жизни общества. Однако оно не умирает и не заканчивается — оно просто перестает быть единственным или главным критерием, выражением духовной жизни народа, «народного духа».

Кроме того, по словам А. Гетманн-Зиферт, искусство больше невозможно отделить от рефлексии, предшествующей появлению каких-либо общественных изменений. Оно, сменив божественное содержание на «человеческое», стало служить принципам построения «человечества» («Menschheit»).

¹³⁴ Зандкаулен Б. Гегелевская концепция Bildung в «Феноменологии духа» // «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения / Отв. ред. Мотрошилова Н.В. – М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 406.

¹³⁵ *Libelt* 1828/29, Ms. 30, цит. по *Gethmann-Siefert A. Einführung in die Ästhetik.* – München: Fink, 1995. P.230.

Такова, пожалуй, одна из наиболее разработанных и аргументированных на сегодняшний день интерпретаций гегелевского отношения к судьбе искусства. Таким образом, приписывание Гегелю тезиса о *конце искусства* (в буквальном смысле его смерти), как нам кажется, является некорректным и не соответствующим гегелевским текстам и пониманию философом искусства. Трактовать суть гегелевской позиции по этому вопросу — в единстве с компетентными суждениями современных специалистов — представляется верным следующим образом (даем далее сжатую обобщающую формулу): искусство, выразившее на протяжении столетий «истинные понятия» мирового духа, осталось впоследствии для человечества необходимым средством в деле построения и осмысления социально-культурной действительности, изменив характер своего содержания с сакрального, божественного, на более близкий и понятный нам, обычным людям. Оно, не переставая, как и раньше, поставлять объекты художественного наслаждения индивидов, теперь может «изображать все, в чем человек способен чувствовать себя как на родной почве»¹³⁶, придавая тем самым нужное оформление идеям там, где мы не в состоянии обойтись без внешнего их выражения с помощью изобразительных средств.

Мы рассмотрели одну из наиболее разработанных и аргументированных интерпретаций гегелевского тезиса о «конце искусства», предложенную А. Гетманн-Зиферт. Она представляет собой анализ гегелевского тезиса в рамках его эстетической теории и основывается на исторических фактах из биографии Гегеля.

Однако нельзя забывать о том, что эстетика как философия искусства имеет характер не только философской дисциплины, но также тесно связана с историей и развитием искусства. Двадцатый век преподнес очень

¹³⁶ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1968. С.318.

много новых открытий и направлений как в научной сфере, так и в сфере искусства. Собственно, обилие художественных направлений, которые выходили за рамки до сих пор известного художественного творчества, предлагали зрителю новое искусство, зачастую нестандартное и не принимаемое публикой, и возродило вопрос о «конце» и «смерти» искусства. Философы, художественные критики, да и сами художники в широком смысле этого слова поднимали спор о том, что же теперь можно считать искусством и каково его предназначение. А это, в свою очередь, часто возвращало их к эстетике Гегеля, заставляя по-новому интерпретировать его тезис о «конце искусства», стремясь найти в нем некое подобие пророчества.

Одну из таких интерпретаций мы и рассмотрим в заключительном параграфе нашей работы. При этом нужно помнить о том, что размышления А.Данто нельзя в полной мере сопоставить с идеями А.Гетманн-Зиферт: они предполагают разные методологические и теоретические основания. Если уже рассмотренная нами интерпретация анализирует гегелевскую эстетику именно как его философию, теоретическое знание, то Данто пытается применить гегелевские идеи на практике, вдохнуть в них реальность и наделить подлинным и реальным смыслом размышления великого философа.

3.5 Интерпретация гегелевского тезиса о «конце искусства» в философии Артура Данто

Артур Данто, философ и художественный критик, вот уже на протяжении почти 50 лет развивает тему конца искусства в своем творчестве. Впервые он обращается к данной проблеме, взятой в контексте современного искусства, в своей статье «Мир искусства» (1964 год)¹³⁷. Мотивом к написанию работы стало стремление понять один из

¹³⁷ *Danto A. The Artworld. The Journal of Philosophy. Vol.61, N 19. – P.571-584*

экспонатов выставки, которую довелось посетить философу — а именно, деревянную коробку, имитирующую упаковку действительно существующего и продающегося в супермаркетах моющего средства — мыльных подушечек Brillo¹³⁸. Выставленная в галерее Стейбл в Нью-Йорке коробка Брилло (Brillo Box), созданная Энди Уорхоллом как точная копия оригинала с соблюдением настоящих размеров и дизайна, заставила задуматься о ряде вопросов, касающихся современного искусства — прежде всего, о том, что же теперь является искусством, а что нет. Каково концептуальное отличие предмета из нашего обихода от предмета искусства, выставляемого в галерее? Подобные вопросы назревали еще до появления работ Уорхолла — можно вспомнить хотя бы Марселя Дюшампа и его ready-made, Роберта Раушенберга и его коллаж «Кровать». Зритель зачастую не понимает, каким образом можно отличить искусство от не-искусства — даже работы Кандинского, Малевича, Гончаровой мы можем однозначно назвать произведением искусства (правда, тут возникает другой вопрос: многие зрители до сих пор отказываются воспринимать и понимать такую абстрактную живопись как имеющую смысл и идею). Но когда мы намереваемся посетить музей, галерею для того, чтобы прикоснуться к прекрасному, восхититься талантом художника, возвыситься над обыденной жизнью до уровня высокого искусства, постичь те идеи, которые развивает художник в своем творчестве, а вместо этого видим наряду с классическими произведениями искусства в качестве экспонатов те же самые вещи, которые занимают свои места на нашей кухне и которые ни в коем случае прежде не ассоциировались в нашем сознании с высоким искусством, наступает момент абсолютной

¹³⁸ Упоминание работы Э.Уорхолла «Brillo Box» станет своеобразной визитной карточкой А.Данто. Практически во всех работах философа, посвященных теме конца искусства, он упоминает это событие как ключевой момент в формировании его философских взглядов на искусство.

разорванности с происходящим. Возникает ситуация, при которой человек не в состоянии отличить мир реальных вещей от мира предметов искусства («artworld»). «Процесс отличения произведений искусства от других вещей – не такое простое дело, даже для специалистов в этой области, и в наши дни кто-то мог бы не осознавать, что он был на территории искусства без художественной теории, которая сказала бы ему об этом» («But telling artworks from other things is not so simple a matter, even for native speakers, and these days one might not be aware he was on artistic terrain without an artistic theory to tell him so»)¹³⁹ - так формулирует Артур Данто одну из основных проблем современного искусства в своей статье.

С развитием искусства, по Данто, менялись и теории искусства: классическая имитативная теория искусства (или теория мимесиса) долгое время была способна облегчить понимание художественных произведений. Это продолжалось вплоть до появления постимпрессионистов, когда намеренное искажение реальных вещей больше не укладывалось в ее рамки. Потребовалась новая теория, объясняющая изображаемое — теория, которая не объясняла бы искусство как имитацию, подражание реальности, а которая провозглашала бы существование особого „реального мира“ искусства — наравне с реальным миром, в котором мы физически живем. Такая теория давала возможность уравнивать в правах физически возможные объекты с изображаемыми абстрактными объектами. Но с появлением таких работ, как Брилло Бокс или кровать Раушенберга возникает очередная проблема — почему мы можем сказать, что это не просто коробка или кровать, а работа художника? Данто предлагает свое решение задачи: ключевым моментом в определении художественного произведения является идентификация этого объекта в качестве произведения искусства самим художником. Фраза типа «объект А есть произведение искусства», сказанная

¹³⁹ *Danto A. C. The Artworld. The Journal of Philosophy. Vol. 61, N. 19. P. 572.*

художником, и является тем мерилom, которое отличает данный объект от миллиона ему подобных и ставит в ряд произведений искусства. Однако необходимо отметить, что Данто подразумевает здесь не просто логическую конструкцию, а еще и наличие интерпретации, а также определенной теории искусства, в рамках которой данный объект создан: „Увидеть что-либо как искусство требует того, что глаз не может осудить – атмосферы художественной теории, знания истории искусства: мира искусства“ («To see something as art requires something the eye cannot decry — an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld») ¹⁴⁰. Данто не говорит о том, каким образом происходит поворот от одной теории к другой, но утверждает: разница между тем, что именно является произведением искусства, а что нет, зависит как раз от существующей на определенном этапе теории искусства. То, что мы сейчас рассматриваем как художественные работы, не считалось бы таковыми 100 лет назад. И в это действительно охотно верится. Но, с другой стороны, сложно представить, что какой-либо художник XVIII века решил бы создать картину наподобие полотна Малевича «Белое на белом». „Это роль художественных теорий, сегодня и всегда, делать мир искусства, и искусство вообще, возможным“ («It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible») ¹⁴¹, - таково заключение Артура Данто. Но остается открытым вопрос: как и в какой момент появляется новая теория — как получается, что мы начинаем рассматривать в качестве произведений искусств вещи, которые прежде у нас никак с ним не ассоциировались? На это философ не дает ответа, более того, не вполне понятно, кто именно имеет право идентифицировать объект как произведение искусства. И если искусство сводится к повседневности и к использованию обыденных предметов, то возможно

¹⁴⁰ *Danto A. C. The Artworld. The Journal of Philosophy. Vol. 61, N. 19. P.580.*

¹⁴¹ *Danto A. C. The Artworld. The Journal of Philosophy. Vol. 61, N. 19. P.581.*

ли, чтобы художником был способен стать любой человек? Не означает ли это, что искусства больше нет? Возможно, наступил так называемый „конец искусства“, провозглашение которого так долго приписывали Гегелю.

Именно здесь возникает ассоциация с философией искусства Гегеля и тезисом о его завершении. Повторимся, что Гегель нигде не использует слова «конец» или «смерть» в отношении искусства, однако он постулирует утверждение, что искусство для нас — вещь прошлого, оно утратило свою актуальность и основную функцию, стало изображать повседневную жизнь без высшего духовного содержания.

Итак, что же имеется в сфере художественного творчества — конец искусства, повлекший за собой хаос и беспорядок, где подчас никто не в состоянии отличить предмет искусства от обычных вещей? Нет, говорит Данто в одной из своих последних работ. Это эпоха после конца искусства, характеризующаяся, прежде всего, свободой и плюрализмом в художественном творчестве, где больше не существует четких предписаний для художника, следуя которым он должен творить: «Когда я говорю, что это условие есть конец искусства, я по существу имею в виду, что это конец возможности для принятия искусством какого-либо определенного внутреннего направления. Это конец возможности прогрессивного развития» («When I say that this condition is the end of art, I mean essentially that it is the end of the possibility of any particular internal direction for art to take. It is the end of the possibility of progressive development») ¹⁴². Таким образом, произведением искусства, по сути, в настоящий момент может быть названо практически что угодно.

Таким образом, мысли Гегеля и Данто о современном каждому из них положении искусства имеют довольно много общих моментов. Оба

¹⁴²Danto A. C. The End of Art: A Philosophical Defense. History and Theory. Vol. 37, N. 4. P.139.

говорят о переходном этапе в истории искусства, вследствие которого наступает новая эпоха — эпоха творческой свободы. Гегель первым обратил внимание слушателей на то, что история искусства — это не просто хронологическое перечисление существующих работ, но и сфера нашей жизни, неотделимо связанная с другими проявлениями духовности. Культура, религия, идеология, психология общества — все это неотъемлемо связано с тем, что мы имеем в качестве искусства на том или ином этапе развития человеческого общества. В ходе истории искусство освобождается, по Гегелю, от необходимости иметь лишь религиозно-культурное значение. Теперь оно в некотором смысле продолжает развиваться, но не как посредник между духовным и человеческим, а как часть обыденной жизни. Безусловно, искусство утратило приписываемые ему позиции выразителя высшей истины, но это не стало причиной его конца как такового. Роль искусства в обществе изменилась, так как изменилось и само общество.

Существуют два диаметрально противоположных мнения о том, как стоит интерпретировать гегелевскую идею и „завершении“ искусства. Первая состоит в том, что Гегель не понимал хода развития искусства и, соответственно, сделал неправильное и комичное заключение о том, что искусство пришло к своему „концу“. Другая же позиция – как, например, у Данто, - провозглашает Гегеля предсказателем процесса развития искусства в XX веке. Ведь искусство, которое было знакомо Гегелю, сейчас действительно не так актуально, как раньше. Это, скорее, необходимая часть истории, однако не имеющая реальной ниши в жизни современного общества. Мы можем прикоснуться к искусству прошлых веков в музеях, на некоторых выставках, но оно утратило для нас свою былую значимость.

Мы уже сказали о первом мнении, которое считаем абсолютно несправедливым по отношению к Гегелю. Что же касается второй точки

зрения, то она отчасти верна. Гегель, по сути, был одним из первых философов, которые акцентировали проблему соотношения современного искусства и искусства прошлых эпох. В этом его неоспоримое преимущество и актуальность его эстетических воззрений. Конечно, нелепо предполагать, что Гегель мог бы предсказать развитие искусства, каким оно было в XX веке, однако он уловил такую общую тенденцию: увеличилось количество тем, которые могут быть использованы художниками, писателями, музыкантами в своем творчестве. Постепенно, вслед за изменением содержания, менялась и внешняя, чувственная форма произведения искусства. Технический прогресс и социальные изменения также оставили свой след в истории развития искусства. Гегель оказался впереди своих современников, обращая свои размышления не назад, в сторону завершившегося искусства Древней Греции, сожалея об утрате идеала, а заглядывая в будущее, по достоинству оценивая вместе с этим современное ему искусство и восхищаясь искусством предшествующих времен.

Гегелевская эстетика в целом и, в частности, тезис о распаде искусства, безусловно, актуальны в наше время, что объяснимо развитием искусства в XX веке. Вероятно, что исследователи в области эстетики и культурологии, как и гегелеведы, в будущем еще не раз обратятся к философии искусства Гегеля. Существует много других вопросов, которые следует прояснить, особенно сейчас, когда продолжают издаваться новые источники гегелевской эстетики. Но это – дело особых исследований.

Заключение

В заключение представим основные результаты и выводы проведенного исследования. Это позволит не только подвести итог проделанной работы, но и наметить направления для дальнейших разработок в области эстетики Гегеля.

В первой части мы подробно разобрали ту ситуацию, которая сложилась на сегодняшний момент вокруг источников по гегелевской эстетике. Было показано, что «Лекции по эстетике» под редакцией Гото не являются на данный момент авторитетным источником по философии искусства Гегеля. Это связано не только с тем, что вышеназванный текст считается источником «третьего порядка», но и с многочисленными изменениями, доработками и «усовершенствованиями», которые Гото во время работы над изданием внес в гегелевские заметки, а также в тексты имевшихся в его распоряжении студенческих записей гегелевских лекций. Все это говорит о том, что для более тщательного изучения гегелевской эстетики необходимо обращаться не только к изданию под редакцией Гото, источнику, который долгое время был единственно известным, но и к новым конспектам лекций.

На наш взгляд, нельзя сказать, что в настоящее время реально обнаружить новые первоисточники по философии искусства Гегеля, то есть его собственноручные тексты, которые практически полностью утеряны. Однако существует большой массив второисточников, которые представляют собой записи студентами лекций Гегеля разных лет. Эти рукописи еще не исследованы достаточно подробно, что остается одной из задач современного изучения философии искусства Гегеля.

Другой важной темой, освещенной в первой главе работы, является новый взгляд на эстетику Гегеля как на незавершенную философскую науку, «work in progress». Исследования показывают, что Гегель ко времени своей внезапной смерти не успел доработать даже главные

положения философии искусства и постоянно вносил изменения в структуру и содержание лекций. Проследить такое развитие возможно на основе новых источников – при сравнении лекций, которые читались от года к году. В свою очередь, Гото объединял части из лекций разных лет, во многом основываясь при этом на собственных лекциях 1823 года. Разработанная Гегелем в курсе 1828/29 гг. часть, посвященная концу искусства, так и не вошла в окончательное издание. Все это свидетельствует о том, что для более полного понимания гегелевской эстетической мысли нужно изучать ее именно в развитии. Благодаря такому подходу возможно более точное и широкое исследование эстетики Гегеля.

Во второй главе мы в общих чертах проанализировали основные проблемы и понятия гегелевской эстетики на основе новых источников. Это первая и, надеемся, не последняя попытка в отечественной философии обратиться именно к новым рукописям лекций, сравнить их по структуре и содержанию с изданием под редакцией Гото и выявить ряд отличий и сходств.

Основным отличием новых источников от предыдущего издания лекций можно считать определение прекрасного. Если в издании под редакцией Гото оно определяется как чувственная явленность идеи (*sinnliche Scheinen der Idee*), то в новых лекциях прекрасное сравнивается с «наличным бытием» (*Dasein*), «экзистенцией» (*Existenz*). Как было сказано, термин «*Schein*» не является для Гегеля обозначением чего-то неистинного, иллюзорного. Однако очень часто об этом забывают, и как результат – приписывание Гегелю платонистских взглядов.

Кроме того, было выявлено, что Гегель из года в год анализировал символическую форму искусства, помещая за ней – и тоже исследуя – романтическую форму. Классическому же искусству он не придавал высокого значения и не относился к нему с таким восхищением, как то

показано в лекциях по эстетике под редакцией Гото.

В отличие от старого издания лекций под редакцией Гото в текстах новых изданий практически нет размышлений относительно прекрасного в природе, в то время как Гото посвятил этому вопросу особую часть первого тома.

В итоге становится ясно, что Гото «внедрил» довольно много собственных размышлений в гегелевскую философию искусства, что заставляет нас отнести к старому изданию с некоторой долей скептицизма и исследовать эстетику Гегеля не только и не столько по старому тексту, но с опорой на новые лекции.

В третьей главе мы рассмотрели ту проблему эстетики Гегеля, которая и побудила нас провести вышеизложенное исследование и подвести под него новую источниковедческую базу – а именно, проблему «конца искусства» в гегелевской философии искусства. Были рассмотрены две интерпретации данной проблемы – историко-философская и эстетическая. Если первая считает гегелевский тезис фиксированием изменения социально-общественной функции искусства, то вторая интерпретация применяет данный тезис к ситуации в развитии искусства, сложившейся в XX веке, связывая конец искусства с требуемым-де процессом «полного освобождения» художника и проповедью вседозволенности в вопросе о направлениях и феноменах творчества. Согласно Данто, искусство завершается, и на его место приходит новая философия искусства, в рамках которой каждый художник стремится создать свою теорию, вписав в нее и собственное творчество.

На наш взгляд, обоснованный в диссертации, можно утверждать, что Гегель в своих лекциях по эстетике не говорил о «конце искусства» в смысле завершения его существования. Его схема развития Абсолютного духа полностью вписывается в структуру его философской системы. Однако в современном мире искусства данное рассуждение вновь и вновь

используется, что заставляет философов и искусствоведов возвращаться к гегелевским оригиналам и достоверным вторичным источникам, чтобы по возможности отличить «гегелевские» идеи от подделок и искажений.

Библиография.

Литература на русском языке

1. Адорно, Т.В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001.
2. Аничков Е.В. Очерк развития эстетических учений. – М.: УРСС, 2007.
3. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. – М.: УРСС, 2004.
4. Борев Ю.Б. Эстетика. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2004.
5. Бычков В.В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2002.
6. Гайм Р. Гегель и его время. – Санкт-Петербург: Наука (Слово о сущем), 2006.
7. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3-х томах. – М.: Мысль, 1970
8. Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: в 2 т. – М.: Мысль, 1971.
9. Гегель Г.В.Ф. Различие между системами философии Фихте и Шеллинга в соотнесении с работами Рейнгольда, имевшими целью облегчить обзор состояния философии 19го столетия / Кантовский сборник, вып.13, 14, 15. – Калининград, 1988 (С. 148-174), 1989 (С. 126-156), 1990 (С. 127-157).
10. Гегель Г.В.Ф. Философская пропедевтика / Гегель Г.В.Ф. // Работы разных лет. В двух томах. Т.2. – М.: Мысль, 1971.
11. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. – М.: Мысль, 1977.
12. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х тт. – М.: Искусство, 1968.
13. Гулыга А.В. Гегель. – М: Молодая гвардия, 2008.
14. Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. – М: Рольф, 2001.
15. Дворцов А.Т. Гегель. – М.: Наука, 1972.
16. История эстетики / отв. ред.: В.В. Прозерский, Н.В. Голик. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2011. – 815 с.
17. Кожев А. Введение в чтение Гегеля. – Санкт-Петербург, Наука,

- 2003.
18. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. – М.: Логос, Прогресс-Традиция, 1998.
 19. Судьбы гегельянства: философия, религия и политика прощаются с модерном / ред. Козловски П., Соловьев Э.Ю. – М.: Республика, 2000.
 20. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000.
 21. Кузнецов В.Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII – начала XIX века. – М.: Высшая школа, 1989.
 22. Кэрд Э. Гегель. – М.: Либроком, 2011.
 23. Эстетика Гегеля и современность / ред. Лифшиц М. – М.: Изобразительное искусство, 1984.
 24. Лифшиц М. Эстетика Гегеля и современность. 1982 / Лифшиц М. // Вопросы философии. 2001. № 11. С. 98-122
 25. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993.
 26. Лукач Д. Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества. – М.: Наука, 1987.
 27. Лысенко А.В. Судьба искусства в немецкой эстетике XX века: классическая трагедия. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Санкт-Петербург, 2008.
 28. Ман П. де. Знак и символ в «Эстетике» Гегеля / П. де Ман; пер. С. Б. Никоновой // *Studia culturae*. – Санкт–Петербург, 2002. – Вып. 4. – С. 225 – 246.
 29. Мартиндейл К. Эволюция и конец искусства как гегелианская традиция / Мартиндейл К. // Психология. Журнал Высшей школы экономики. Т.4, №1, 2007. Стр.111-119.
 30. Мотрошилова Н.В. Путь Гегеля к «Науке логики». М.: Наука, 1984.

31. Мотрошилова Н.В. Работы разных лет: избранные статьи и эссе. – М.: Феноменология – Герменевтика, 2005.
32. Никонова С.Б. Эстетизация как парадигма современности. Философско-эстетический анализ трансформационных процессов в современной культуре. Автореферат на соискание ученой степени доктора философских наук. Санкт-Петербург, 2012.
33. Никонова С.Б. Эстетическая рациональность и новое мифологическое мышление. – М.: Согласие, 2012. 416 с.
34. Овсянников М.Ф. Философия Гегеля. – М., 1959.
35. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. – М.: Высшая школа, 1984.
36. Перов Ю. В. Философская эстетика Гегеля / К. А. Сергеев, Ю. В. Перов, Я. А. Слинин. Очерки истории классического немецкого идеализма. – Санкт-Петербург: Наука, 2000 (Слово о сущем). С. 576 – 656
37. Плотников Н. Дух и буква / Плотников Н. // Путь № 7, 1995. С. 261-289
38. Селиванов Ю.Р. Феноменология отчужденного духа. – М: Эконинформ, 1999.
39. Сергеев К. А. Гегель и современное историческое сознание / К. А. Сергеев, Ю. В. Перов, Я. А. Слинин. Очерки истории классического немецкого идеализма. – Санкт-Петербург: Наука, 2000 (Слово о сущем). С.497 – 575.
40. Философия Гегеля и современность / ред. Суворов Л.Н. – М.: Мысль, 1973.
41. «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения / отв. ред. Мотрошилова Н.В. – М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010.
42. Фишер К. Гегель, его жизнь, сочинения и учение // Фишер К.

История новой философии. Том 8. – М.: Директ-Медиа, 2008.

43. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академический проект, 2008.

Литература на иностранных языках

44. A Companion to Aesthetics. Second edition. – Wiley-Blackwell, 2009.
45. Beardsley M. C. Aesthetics From Classical Greece to the Present: A Short History Studies in the Humanities: Philosophy; 13. – University of Alabama Press, 1975.
46. Beiser F.C. (ed.). The Cambridge Companion to Hegel and nineteenth-century Philosophy. – Cambridge University Press, 2008.
47. Berr K. Hegels Bestimmung des Naturschönen. Zur Betrachtung und Darstellung schöner Natur und Landschaft. – Saarbrücken (Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften), 2009
48. Bowie A. Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche. – Manchester University Press, 2003.
49. Carroll N. Philosophy of Art. – Routledge, New York, 1999.
50. Carroll N. The End of Art? // History and Theory. Vol.37, N.4, 1998. – P.17-29.
51. Cazeaux C. (ed.). The Continental Aesthetics Reader. – Routledge, New York, 2000.
52. Collenberg-Plotnikov B. Wissenschaftstheoretische Implikationen des Kunstverständnisses bei Hegel und im Hegelianismus // Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Hrsg. U.Franke und A.Getmann-Siefert. – Hamburg: Meiner, 2005.
53. Costa L. Un'estetica non scritta. In marginale alla traduzione italiana della Nachschrift di H.G.Hotho dal corso hegeliano del 1823, режим доступа:
<http://gmpagano.altervista.org/anno-ii/4.--lucio-costa,-un'estetica-non->

- scritta.htm/odyframe.htm (дата обращения 05.09.2013)
54. Danto A.C. A Future for Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol.51, N.2, 1993. – P.271-277.
55. Danto A.C. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. – Princeton University Press, 1997.
56. Danto A.C. Anything goes: the Work of Art and the Historical Future, режим доступа:
http://townsendcenter.berkeley.edu/sites/default/files/publications/OP14_Anything_Goes.pdf (дата обращения 03.11.2013)
57. Danto A.C. From Philosophy to Art Criticism//Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.16, N27, 2009. – P. 159-161.
58. Danto A.C. Hegel's End-of-Art Thesis: режим доступа
<http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf> (дата обращения 03.11.2013)
59. Danto A.C. Narratives of the End of Art // Grand Street. Vol.8, N.3, 1989. – P.166-181.
60. Danto A.C. Philosophizing Art. Selected essays. – University of California Press, 2001.
61. Danto A.C. The Abuse of Beauty // Daedalus. Vol.131, N.4, 2002. – P.35-56.
62. Danto A.C. The Artworld. The Journal of Philosophy. Vol.61, N 19. – P.571-584
63. Danto A.C. The End of Art: A Philosophical Defense. History and Theory. Vol. 37, N. 4. – P.127-143
64. Danto A.C. The Philosophical Disenfranchisement of Art. – Columbia University Press, 2004.
65. Danto A.C. The Transfiguration of the Commonplace. – Harvard University Press, 1981.
66. Danto A.C. The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of

- Taste. – Overseas Publishers Association, 1998.
67. Desmond W. Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics
SUNY Series in Hegelian Studies. – State University of New York
Press, 1986.
68. Desmond W. Art, Origins and Otherness: between philosophy and art.
– State University of New York Press, 2003.
69. Diffey T.J. On American and British Aesthetics // The Journal of
Aesthetics and Art Criticism. Vol.51, N.2, 1993. – P.169-175.
70. Donelan J.H. Poetry and the Romantic Musical Aesthetics. –
Cambridge University Press, 2008.
71. E.Guelen. The End of Art. Readings in a Rumor after Hegel. –
Stanford: Stanford University Press, 2006
72. Eagleton, T. Ideology of the aesthetic. – Oxford, UK; Cambridge,
Mass., USA : Blackwell, 1990.
73. Etter B.K. Between Transcendence and Historicism. – State University
of New York Press, 2006.
74. Franke U., Gethmann-Siefert A. (Hrsg.) Kulturpolitik und
Kunstgeschichte: Perspektiven der Hegelschen Ästhetik. – Felix
Meiner Verlag, Hamburg, 2005.
75. Gaiger J. Catching up with history. Hegel and abstract painting //
Hegel: New directions. – Quebec: McGill-Queen's University Press,
Acumen, 2006.
76. Gethmann-Siefert A. Einführung in die Ästhetik. – München: Fink,
1995.
77. Gethmann-Siefert A. Einführung in Hegels Ästhetik. – Wilhelm Fink,
München, 2005.
78. Gethmann-Siefert A. Hegel Archiv und Hegel Ausgabe // Zeitschrift
für Philosophische Forschung. Bd.30, H.4, 1976. – S.609-618.
79. Gethmann-Siefert A. Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu

- Hegels Ästhetik. – Jena: Palm und Enke, 1993.
80. Gethmann-Siefert A. Transformation der Berliner Vorlesungen zum System // Zeitschrift für Philosophische Forschung. Bd.56, H.2, 2002. – S.274-292.
81. Guyer P. “18th Century German Aesthetics”, режим доступа: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/> (дата обращения 03.11.2013)
82. Hammermeister K. The German Aesthetic Tradition. – Cambridge University Press, 2002.
83. Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Hrsg. A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov. – Wilhelm Fink, München, 2004
84. Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr. – Surkamp, Frankfurt am Mein, 2004
85. Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Herausgegeben von A. Gethmann-Siefert. – Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2003.
86. Hegel G.W.H. Vorlesungen über die Aesthetik. – Berlin: Duncker und Humblot, 1842.
87. Hegel G.W.H. Vorlesungen über Philosophie der Kunst. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband. Hrsg. von H.Schneider. – Frankfurt a. M., 1995.
88. Henrich D. Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism. – Harvard University Press, 2008.
89. Herwitz D. The Journal of Aesthetics and Danto’s Philosophical Criticism // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol.51, N.2, 1993. – P.261-270.

90. Hilmer B. Being Hegelian after Danto // History and Theory. Vol.37, N.4, 1998. – P.71-86.
91. Hilmer B. Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst. – Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1997.
92. Hoffmann Th. S. Georg Friedrich Wilhelm Hegel. Eine Propädeutik. – Marix Verlag, Wiesbaden, 2004.
93. Houlgate S. “Hegel’s Aesthetics”, режим доступа: <http://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/> (дата обращения 03.11.2013)
94. Houlgate S. The Hegel Reader. – Blackwell Publishing, 2010.
95. Inwood M. J. A Hegel Dictionary. Blackwell Philosopher Dictionaries. – Blackwell Publishing Ltd., 1992
96. Inwood M.J. Hegel. – Routledge & Kegan Paul, 1983.
97. Iser W. Walter Pater. The Aesthetic Moment. – Cambridge University Press, 2011.
98. James D. Art, Myth and Society in Hegel’s Aesthetics. – London, New York: Continuum International Publishing Group, 2009.
99. Kaminsky J. Hegel on Art. An Interpretation of Hegel’s Aesthetics. – New York, 1962.
100. Kivy P. (ed.). The Blackwell Guide to Aesthetics. – Blackwell, 2004.
101. Knox I. The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. The humanities press. – New York, 1958.
102. Kudielka R. According to what: art and the philosophy of the “end of art”// Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.16, N27, 2009. – P. 163-173.
103. Kuspit D. The End of Art. – Cambridge University Press, 2004.
104. Kwon J.-I. Das Ende der Kunst: Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegels These. – Würzburg, 2004.

105. Maes H. The End of Art: a real Problem or not really a Problem?
// Postgraduate Journal of Aesthetics, Vol.1, N2, 2004.
106. Maker W. Hegel and Aesthetics SUNY Series in Hegelian Studies. – State University of New York Press, 2000.
107. Man P. de. Aesthetic Ideology. – University of Minnesota Press, 1997.
108. Mueller G.E. The Function of Aesthetics in Hegel's Philosophy
// The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol.5, N.1, 1946. – P.49-53.
109. Munro Th. Recent Developments in Aesthetics in America // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol.23, N.2, 1964. – P. 251-260.
110. O'Regan C. The Heterodox Hegel SUNY Series in Hegelian Studies. – State University of New York Press, 1994.
111. Pippin R.B. What was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel), режим доступа:
<https://webshare.uchicago.edu/users/rbp1/Public/Abstract%20Art%20Hegel.pdf?uniq=-ltczqm> (дата обращения 03.11.2013)
112. Pitkänen R. Art and its history // The Nordic Journal of Aesthetics, N39, 2010. – P. 48-79.
113. Pöggeler O. Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger. – Freiburg i.Br., 1984.
114. Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology Oxford History of Art. – Oxford University Press, 1998.
115. Puolakka K. Playing the Game after the End of Art: Comments for Hans Maes // Postgraduate Journal of Aesthetics, Vol.2, N1. 2005.
116. Rosenstein L. The End of Art Theory // Humanitas, Vol. XV, N1, 2002. – P.32-58.
117. Ross St. D. The Gift of Beauty: The Good As Art. – State

- University of New York Press, 1996.
118. Rutter B. Hegel on the Modern Arts. – Cambridge University Press, 2010.
 119. Schneider H. Neue Quellen zu Hegels Aesthetik. In: Hegel-Studien. Band 19. – Bonn, 1984.
 120. Seel M. Art as Appearance: two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art // History and Theory. Vol.37, N.4, 1998. – P.102-114.
 121. Shapiro G. Hegel's Dialectic of Artistic Meaning // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol.35, N.1, 1976. – P. 23-35.
 122. Steinhauer K. Hegel Bibliography. Parts 1 and 2. – Munich, K.G.Saur, 1998.
 123. Stern R. Hegelian Metaphysics. – Oxford University Press, 2009.
 124. Taylor C. Hegel. – Cambridge University Press, 2000
 125. Thomson K.J.M. The Art Museum at the End of Art. Arthur C. Danto's Philosophy of Art and its Implications for the Posthistorical Museum. – Queen's University, Kingston, Canada, 1998.
 126. Weiss F.G. "Hegel: a bibliography of books in English arranged chronologically" in J.J. O' Malley et al. The Legacy of Hegel. – The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
 127. Weiss J. Auf den Spuren der Richtigen Hegelschen Ästhetik // Estetika: The Central European Journal of Aesthetics. – 45, 1. P. 41-54. Режим доступа: <http://dlib.lib.cas.cz/2745/> (дата обращения 03.11.2013)
 128. Wenninger R. Individual Style after the End of Art // Postgraduate Journal of Aesthetics. Vol.2, N3, 2005.
 129. Winfield R. D. Systematic Aesthetics. – University Press of Florida, 1995.

130. Zizek S. *Less than nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism.* – Verso Books, 2012.