

**Российская Академия наук  
Институт философии**

**ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ**

**Москва  
1994**

**Редколлегия:**

доктор филос. наук *К.М.Долгов* (председатель),  
*Л.Г.Камзина* (ученый секретарь), кандидат филос. наук *Н.А.Кормин*  
(зам. председателя), кандидат филос. наук *О.Я.Малова*, доктор  
филос. наук *Н.Н.Никитина*, доктор филос. наук *И.Н.Смирнов*

**Авторский коллектив:**

Введение - *К.М.Долгов*; Глава 1. - *П.Д.Тищенко* (§1), *Т.Б.Любимова*  
(§2), *Е.В.Завадская* (§3), *М.Н.Лобанова* (§4), *Н.Г.Лосева* (§5),  
*Б.В.Раушенбах* (§6). Глава II - *Н.А.Кормин* (§1), *Л.И.Василенко* (§2),  
*Т.Ф.Худушина* (§3), *Т.П.Григорьева* (§4), *Л.Д.Гудков*. *Т.Б.Любимова*  
(§5), *Н.Б.Маньковская* (§6); Вместо заключения - *Н.А.Кормин*

**Рецензенты:**

доктор филос. наук *Э.А.Орлова*,  
кандидаты философских наук: *В.И.Аршинов*, *Е.И.Россинская*

**Э 87**

**Эстетика природы. - М., 1994. - 230с.**

Мир оформлен эстетически, картина его многомерна, каждой культурой она воспринимается по-своему. Настоящее исследование выявляет эту форму мира, многозначность, многослойность его образа. Эстетика природы возникает на пересечении философии природы и метафизики человека, обретает свою глубину в философии искусства, в историческом пространстве человеческого мироотношения, важнейшие формации которого (Древняя Индия, Китай, Япония, Ближний Восток, Западная Европа, Средневековая Русь) осмыслиются в данном труде.

*Светлой памяти  
Михаила Федотовича Овсянникова*

## **Эстетика природы как форма философской антропологии**

Эстетика природы - это не столько обсуждение того, присуши ли красота и эстетический облик природе, сколько выяснение возможностей построения философской теории человека - взаимодействия человека и природы, отношения людей к природе и воздействия природы на человека, формирования и развития человеческой эстетической чувственности и эстетического сознания, художественной ценности природы. Эстетика природы представляет собою ту основу или фундамент, на котором возводятся многообразное здание философии культуры.

Чем сложнее, противоречивее и напряженнее становится жизнь человека в современном обществе, тем чаще и чаще он обращает свои взоры к природе и культуре, пытаясь найти в них хоть какое-то отдохновение от тяжких трудов, от бессмысленного существования, гармонию и красоту, утраченные в далекие и совсем близкие времена. В этих условиях человек вынужден обращаться к своим "истокам": к первозданной природе, там, где она еще сохранилась, или там, где она существует в идеализированной форме, к культуре классической, еще не изуродованной современными варварами, к искусству, - не как декору или украшению официальной жизни и политики, а к искусству как способу бытия и жизнедеятельности человека, к религии, воплощенной не в окостенелых иерархиях различных церквей, а к религии, как живой и животворной связи человека с богом, наконец, к философии, - но не как официальной доктрине и "научному" мировоззрению, а как высшей форме самосознания человека, как экзистенциального переживания и осмысления смысла и цели жизни и смерти, человеческой судьбы. "Назад - к природе", "Назад - к религии" Ветхого и Нового Завета, к древним восточным религиям, "Назад - к древнему искусству", к искусству Средневековья, а то и к искусству первобытному, "Назад - к дорациональной, к дологической философии", или "Назад - к классической философии" - все эти "назад" означают именно возвращение к истокам, и, следовательно, знаменуют собою движение человека

к самому себе, к своему самочувствованию, сознанию и самосознанию.

Тенденция возвращения к истокам свидетельствует о кризисе истории, философии, искусства, науки и культуры. История как человеческая жизнедеятельность оказалась, именно в силу отчужденного характера жизнедеятельности, совершенно чуждой человеку - он приемлет лишь свою собственную историю, историю своей жизни и деятельности и то в той мере, в какой он ее может сознавать и понимать, а также принимать в ней какое-то участие. Но главное для современного человека - это он сам, человек как личность, личность как тайна для самого себя и для всех, тайна безграничная и беспредельная; ничто не может с ним сравниться и ничто не может быть выше, универсальнее и вечнее человеческой личности. Личность человека - это своеобразная вселенная, где господство законов настолько специфично, что извне представляется хаосом и беззаконием, но только таким и может быть мир личности, ее внутренней жизни и свободы. Вмешательство общества в мир личности, как правило, действует губительно, поэтому нельзя допускать подобного вмешательства. Человек - это свобода, синтез конечности и вечности, свободы и необходимости, бренности и абсолютного.

Современный человек живет в мире конфликтов, катаклизмов и обостряющихся противоречий. Научно-технический прогресс принес не только известные блага, но и поставил человечество на грань катастрофы: безумное и бессмысленное расточительство природных и человеческих ресурсов ведет природу, окружающую среду к гибели, а многие миллионы людей к вырождению, заболеваниям и смерти. Гонка вооружений, накопление ядерного, химического, биологического и другого оружия массового уничтожения грозит в любой момент уничтожить род человеческий и землю, на которой он живет. Все это сопровождается поразительным по своим масштабам загрязнением воздушного пространства, воды и земли вреднейшими отходами, губительными для человека и для всей природы, которая уже не способна восстанавливаться для нормального функционирования. Чудесная техника, созданная людьми, все чаще выходит из под контроля человека, несет в себ. возможность тотального уничтожения (Чернобыль, озонная дыра, все возрастающее загрязнение окружающей среды и т.д.). Если человеческое сообщество не объединит свои усилия на решение глобальных проблем - экологических, энергетических, экономических, борьбе с эпидемическими заболеваниями, с нищетой, голодом, с нарушениями прав

человека, со всеми видами агрессии и с гонкой вооружений, то всеобщая катастрофа неизбежна.

Чтобы противостоять всему чуждому человеческой личности, необходимо обладать глубочайшей рефлексией, вырабатываемой философией как своеобразной феноменологией духа. Современная философия слишком рационалистична, слишком логична и абстрактна, чтобы быть философией человека. Она утратила глубокомыслие и высоконравственный дух древнегреческой мысли. Разум, если он не осенен величайшей нравственной силой, может натворить и уже натворил множество бед. Истина - не столько логика, сколько страсть. Философия всегда была и останется любовью к мудрости, любомудрием, а любомудрие - это чувственное и эмоциональное состояние, покоящееся на духовном опыте человека и человечества. Именно философия как любовь к мудрости может доставлять человеку величайшее внутреннее удовлетворение и свободу, ибо она помогает постигнуть смысл жизни, тайну жизни, углубляя эту тайну и этот смысл, узревая в конкретном универсальное, прорываясь, благодаря интуиции и синтезу, в космические дали субъективного и объективного.

Глубочайший кризис переживает и религия, а точнее - современные церкви. Будучи тесно связанными с современными политическими и социальными институтами и особенно с властью имущими, многие церкви дискредитировали себя в глазах верующих и неверующих, которые стали отходить от церкви, чтобы установить личный контакт с богом. Ведь религия должна быть очищением, страданием и освобождением. Бог - это истина, правда, красота, любовь, свобода, милосердие, высшая человечность и гуманизм, а не сила, не власть, не порабощение человека властью предрержащим. Именно этим можно объяснить возвращение к истокам христианства, к истокам религии вообще, когда еще не было официальных церковных институтов или они были еще весьма малочисленными и не мешали вере человека в бога, не извращали религиозных отношений. А ведь если следовать формуле Спинозы: "Бог или природа", следовать пантеизму, то поиски бога, поиски веры в бога могут означать также и поиски природы, возвращение к ней, попытки установления определенного равновесия между человеком и природой.

Однако, особое место во взаимоотношениях между человеком и природой занимает искусство и культура в целом. Уже в конце XIX и в начале XX века искусство представляло своеобразный эстетический мир, выражавший мир человека и его переживания, а культура пыталась воплотить в жизнь высшие об-

щечеловеческие ценности. Природа во многом осваивалась и изучалась не непосредственно, а опосредованно, через искусство и культуру, которые и связывали и разделяли человека и природу. В связи с этим, естественно, отношение к природе, искусству и культуре было, по крайней мере, двойственным. С одной стороны, природа рассматривалась как нечто прекрасное, первозданное, как некий идеал, к которому следует стремиться, с другой стороны, она отвергалась как то, что мешает человеку стать совершенным и прекрасным, божественным созданием. Искусство и культура рассматривались как то, что во многом превосходит природу и, наоборот, как то, что лишь копирует ее, является слабым ее подражанием. Например, романтики были убеждены в том, что искусство и культура создают то, что природа никогда не в состоянии создать. Натуралисты же были убеждены в обратном: искусство и культура никогда не смогут создать то, что создала и создает природа, они обречены на вечное подражание ей.

Не случайно в истории эстетики сформировались две позиции относительно красоты или прекрасного в природе, рассматривающие его как идеальное или натуральное.

Идеальная позиция характеризовалась тем, что она опирается на определенный идеал прекрасного, выработанный в ходе конкретно-исторического развития общества. Под прекрасным в этом случае понимается не прекрасная природа, а прекрасное в природе, то есть идеальные критерии прекрасного, соответствующие определенному идеалу. Подобные критерии называют канонами, с которыми соизмеряют природу и красоту природы. При этом речь идет не о том, существует ли красота природы, а о том, насколько данная природа соответствует критериям, канонам, выступающим в виде требований идеала прекрасного, выработанного той или иной культурой. В связи с этим можно сказать, что не красота природы предшествует художественно-эстетическому идеалу, а наоборот, художественно-эстетический идеал предшествует красоте природы, устанавливая тем самым соответствие или несоответствие природы идеалу прекрасного.

Подобная концепция восходит к Платону, к его идеалу абсолютной красоты как чему-то неподвижному, непреходящему, вечному и неизменному, красоты как блага, мудрости, истины, справедливости, добродетели. Человек должен всю жизнь стремиться к этой красоте, восходить от красоты тел к красоте души, от красоты души - к красоте нравов и обычаев, а от них - к красоте наук, а от красоты наук - к вечной и неизменной божественной красоте, созерцание которой порождает истинную добродетель. Эту божественную красоту может узреть лишь тот из смерт-

ных, кто обладает особым мужеством, умом, силой и памятью, - лишь такому человеку она может открыться, а он, однажды ее увидев, уже не в состоянии жить без нее<sup>1</sup>. Божественная красота придает смысл и значение всему, что познается и постигается человеком, а самому человеку она придает божественную силу познания.

Платоновское понимание красоты явило собой такую идеальную модель, с которой будут соотноситься любые другие идеальные модели и построения в самых различных сферах человеческой жизнедеятельности, ибо идея есть смысл и значение любой вещи, любого предмета. Идея вещи - есть ее принцип, форма ее познания и созидания. Мир идей у Платона предшествует миру вещей и определяет его. И тем не менее, мир идей, находящийся между Единым и Мировой Душой, находит свое воплощение в чувственном мире. Благодаря божественной красоте, космос и человек обретают законченность и совершенство.

Платоновский идеал абсолютной божественной красоты оказал и продолжает оказывать огромное воздействие на развитие человеческой культуры, ибо он, во-первых, вселяет уверенность в том, что красота вечна и неуничтожима, что она, в отличие от реально существующих вещей, не подвержена никаким изменениям, не подвластна никаким воздействиям и разрушениям; во-вторых, человек, чтобы оставаться и быть человеком, должен стремиться к встрече с прекрасным, лицезреть и созерцать красоту - лишь в этом случае он будет способен постичь высшую мудрость, высшее благо, истину, и, следовательно, будет способен вести добродетельную жизнь. Наконец, созерцание божественной и абсолютной красоты обращает человека на познание самого себя и всего того, что заключено в человеческой душе вечного и бессмертного, на чем покоится ответственность и достоинство человека.

Натурализм, как принцип, предполагает некое единство природы, возможность ее постижения и познания, а также выработку определенного теоретического и практического отношения к природе. В этом взаимодействии с природой возникает и формируется чувство человеческого достоинства и ответственности за свою деятельность и за развитие человеческого мира и мира природы, чувство гармонии и красоты. В процессе теоретического и практического взаимодействия с природой человек осознает себя как самую могучую и совершенную силу истории, способную объединить природу и общество, из взаимодействия и единства которых может возникнуть и возникает новый мир и новая человечность. Данная концепция наиболее адекватно была

представлена мыслителями и художником эпохи Возрождения - Марсилио Фичино, Леонардо да Винчи, Микеланджело, и другими. Они признавали за природой разумные принципы. Искусство природы бесконечно превосходит искусство человека, ее искусство настолько же живее и мудрее, насколько живее и прекраснее созданные ею произведения. Искусство природы, действуя в согласии с вечными и основополагающими принципами, порождает субстанциальные формы из недр самой материи. Вот почему мастера эпохи Возрождения рассматривают природу как источник происхождения всех искусств и наук, полагая, что их задача заключается в подражании природе. Для Леонардо живопись - "единственная подражательница всем видимым творениям природы", он философски тонко и глубоко рассматривает все качества форм. "Живопись - наука и законная дочь природы, ибо она рождена природой... все видимые вещи были порождены природой, и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей бога"<sup>2</sup>.

Настоящий художник должен писать, согласно Леонардо, две вещи: "человека и представление его души"<sup>3</sup>. Поворот к человеку, очеловечивание мира означали стремление сблизить человека и природу, макрокосмос и микрокосмос, раскрыть то общее, что есть у человека и природы - объективные законы, структуры, принципы, разумные начала. Отсюда поиски новых методов исследования, новых форм и принципов созидания и творчества в сфере искусства, науки, культуры. Человек, его духовная структура могут развиваться и совершенствоваться лишь на основе естествознания, технических знаний, искусства и культуры. В этот многообразный синтез природы, науки, искусства, техники, культуры Леонардо вводит экспериментальный метод, с помощью которого раскрываются тайны природы и человека. Благодаря взаимодействию с природой (научному, художественному, техническому) человек развивает самого себя, свое тело, чувства, ум, сознание и душу. Благодаря взаимодействию с природой, человек обретает универсальность, а природа - человечность, если, конечно, это взаимодействие носит разумный характер. В противном случае происходит нечто противоположное: природа обезображивается, а человек обезчеловечивается. К сожалению, в современном мире преобладают негативные тенденции, угрожающие самому существованию природы и человека.

С древнейших времен за красотой признавалась способность глубочайшего воздействия на человека и окружающую его действительность. А Достоевский провозгласил, что красота спасет



мир. Однако, в реальности мы видим, что истинная красота занимает не столь уж большое место в жизни человека, общества и мира. Достигнутый уровень художественного творчества и красоты в современном мире, возможно, лишь начало, первый шаг к тому, чтобы творчество и красота заняли в жизни человека и человеческого общества подобающее место, когда они станут основой, содержанием и целью человеческой жизнедеятельности. В этом отношении эстетика природы становится исходным пунктом и основой для построения современной эстетики. Как справедливо писал Вл.Соловьев: "Эстетика природы даст нам необходимые основания для философии искусства"<sup>4</sup>.

Без эстетики природы, пожалуй, невозможно построение философской эстетики, философии культуры. Не случайно Вл.Соловьев пишет специальное сочинение: "Красота в природе", где он не только стремится доказать наличие красоты в природе, но и прослеживает "лестницу" красоты в неживой и живой природе. Вл.Соловьев определяет красоту "как преобразование материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала"<sup>5</sup>, то есть красота есть воплощенная идея, а идея для него есть то, что "не только существует, но и заслуживает существования", что "само по себе достойно быть". Таковым является лишь "всесовершенное или абсолютное существо", свободное от каких бы то ни было ограничений и недостатков. Такова "всемирная идея", представляющаяся как: "свобода или автономия бытия", "полнота содержания или смысла", "совершенство выражения или формы". Но идея есть добро, идея есть истина, и идея есть красота. Лишь эстетическая форма позволяет отличить красоту от добра и истины. Одна и та же идеальная сущность - достойное бытие или положительное всеединство, простор частного бытия в единстве всеобщего - желается как высшее благо, мыслится как истина, ощущается как красота. Носителями красоты, как полагает Вл.Соловьев, являются свет и жизнь.

Красота природы объективна и независима от человеческих вкусов. Ибо то, что нравится человеку - красота бабочки, павлина, пение соловья и т.д. - это же нравится и самим существам природы. Объективные свойства предмета способны вызывать одинаковые ощущения у различных субъектов. "Творение это есть процесс, имеющий две тесно между собою связанные цели, общую и особенную. Общая есть воплощение реальной идеи, т.е. света и жизни, в различных формах природной красоты; особенная же цель есть создание человека, т.е. той формы, которая вместе с наибольшею телесною красотой представляет и высшее внутреннее потенцирование света и жизни, называемое самосо-

знанием. Уже в мире животных... общая космическая цель достигается при их собственном участии и содействии чрез возбуждение в них известных внутренних стремлений и чувств. Природа не устроит и не украшает животных как внешний материал, а заставляет их самих устроить и украшать себя. Наконец, человек уже не только участвует в действии космических начал, но способен знать цель этого действия и, следовательно, трудиться над ее достижением осмысленно и свободно. Как человеческое самосознание относится к самочувствию животных, так красота в искусстве относится к природной красоте<sup>6</sup>.

Итак, природа порождает человека как самое прекрасное и самое сознательное существо. Человек - цель природы, но одновременно и субъект, воздействующий на природу в положительном или отрицательном смысле. Так, чтобы реализоваться, добро и истина должны стать творческой силой в субъекте, преобразующей, а не просто отражающей действительность. А это возможно только в искусстве и посредством искусства, то есть через красоту и посредством красоты, словом, через художественное произведение, через искусство.

Для Вл. Соловьева искусство во многом является как бы продолжением природы, в то же время оно имеет и свои специфические задачи: оно осуществляет прямую объективацию тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые природа не может выразить, одухотворение природной красоты и увековечение ее индивидуальных явлений. Речь идет прежде всего о превращении физической жизни в духовную, которая свободно и непосредственно выражается во вне, преобразует материю, воплощается в ней и пребывает вечно. Существующее искусство лишь иногда схватывает проблески вечной красоты и дает нам почувствовать грядущую действительность, являя собою переход и связующее звено между красотой природы и красотой будущей жизни. Такое искусство вдохновенно пророческое, оно указывает на то, что искусство, религия и философия когда-то были вместе, и, видимо, они и на современном этапе объединят свои усилия, ради достижения своих основных целей. Предварения совершенной красоты имели место тогда, когда глубочайшие внутренние состояния, связывающие человека с подлинной сущностью вещей, находили прямое и полное выражение (музыка, поэзия), когда вечный смысл жизни выражался в идеализированных формах (скульптура, архитектура, живопись, поэзия) и открывался человеку; эстетическое предварение будущей совершенной действительности выражается через соответствующий эстетический идеал, которому существующая действи-

тельность никак не соответствует. Искусство будущего - это совершенное искусство, которое будет давать правдивое и конкретное изображение истинно духовной жизни, совершенно осуществляющей абсолютный идеал и не только в воображении, но и в самой действительности; оно должно одухотворить, пресуществить действительную жизнь человека.

Наиболее крупные художники - Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Толстой, Достоевский, Тютчев, Ван Гог, Рильке, Мелвилл, Камю, Пастернак и другие никогда не порывали связей с природой. Естественно, у каждого из них природа имела свой облик, свое лицо, свое место и роль в творчестве и в искусстве. Об этом хорошо писала Марина Цветаева: природа есть общелирический фон, на котором даются общие лирические чувства - грусти, обиды, любви, воспоминаний и т.п. Она отмечала: "общее место лирики, на общем месте природы". Ею высказаны удивительно точные суждения об "однообразной и монотонной эгоцентрической природе романтиков", "одухотворенной природе Тютчева", "чарующей природе Гоголя", "природопоклонстве Ницше", "природе ...Алексея Толстого с его ощущением мира"<sup>7</sup> и т.д. Среди подобного истолкования природы в литературе и поэзии Цветаева выделяла уникальное творчество и уникальную природу Пастернака: "пастернаковская природа - единственна в своем роде. Это не основа вещей. Это не "он" (автор). И не "она" (объект). И даже не "оно" (божество). Пастернаковская природа только она сама и ничто другое. Она - сама - и есть действующее лицо. До Пастернака природа - без человека, человек присутствует в ней лишь постольку, поскольку она выражена его, человека, словами. Всякий поэт может отождествлять себя, скажем, с деревом. Пастернак себя деревом - ощущает. Природа словно превратила его в дерево, сделала его деревом, чтобы его человеческий ствол шумел на ее, природы, лад. Если, по словам Паскаля, человек - это "мыслящий тростник", то Пастернак даже не тростник, который мыслит, - во всяком случае, его тростник мыслит не по-людски. Этой особенностью природы: существовать самоцельно - объясняется неотторжимость ее от пастернаковской поэзии... Природа для него существует только вся, целиком, без оговорок. Этой самоцельностью природы объясняется еще и то, что она у Пастернака - действующее лицо. Действует не он, а она. Сама она. Самодеятельность... Отсюда - самоценность природы в творчестве Пастернака. Природа у него - не повод, а цель. Самоцель. И, наконец, особенность природы диктует постоянность ее присутствия в творчестве Пастернака. Для Пастернака характерно не просто пребывание в природе, а категорическая невозможность какого

бы то ни было, пусть даже малейшего, отсутствия его в ней. Ни человек не может так пребывать в природе, ни природа - в человеке; так природа может пребывать только в себе самой. Самопробывание... О чем бы ни говорил Пастернак - о своем личном, притом сугубо человеческом, о женщине, о здании, о происшествии, - это всегда - природа, возвращение вещей в ее лоно. Он одинок только среди людей - одинок не как человек, а как не-человек... Лирическое "я", которое есть самоцель всех лириков, у Пастернака служит его природному (морскому, степному, небесному, горному) "я", - всем бесчисленным "я" природы. Эти бесчисленные "я" природы и составляют его лирическое "я". Лирическое "я" Пастернака есть тот, идущий из земли, стебель живого тростника, по которому струится сок и, струясь, рождает звук. Звук Пастернака - это звук животворных соков всех растений. Его лирическое "я" - питающая артерия, которая разносит повсюду зеленую кровь природы. Последнее "я" Пастернака - не личное, не людское, это - кровь червя, соль волны. Поэтому-то он - самый удивительный из всех лириков"<sup>8</sup>.

Природа занимает центральное, главное место в творчестве Пастернака, в его лирике, в его гражданских поэмах ("Лейтенант Шмидт", "Потемкин", "Девятьсот пятый год"), наконец, в его столь же поэтической прозе. Может быть, именно в силу столь необычного, глубокого и универсального проникновения в сущность природы, художественные достоинства творчества Пастернака выявляются не сразу, не всеми, не до конца, ибо трудно понять "самодетельность природы" как объекта без самодетельного субъекта. Природа предстает в его творчестве во всем своем многообразии: все стихии - земля, море, ветер, солнце и т.д., все времена года: зима, осень, весна, лето, все ее лики и состояния, словом, природа как таковая. Кажется, что Пастернак выразил все состояния природы, например; дождь изображен в самых различных ипостасях: весенний, осенний, накрапывающий, льющий как из ведра, торжествующий; улыбающийся и т.д. и т.п. И все-таки мы подсознательно ощущаем и сознаем присутствие автора, душа которого, несомненно, вмещает в себя гораздо больше, чем выражено в его и так удивительно богатом творчестве. Весь многоликий и бесконечно многообразный мир природы - не есть ли это отклик поэта на призывы самой природы, природы, таящейся в глубинах души и сердца? В творчестве Пастернака природа порождает культуру, а культура - природу. Их взаимодействие, взаимообусловленность беспредельны, вечно новы и вездесущи. Для Пастернака выразить себя - это выразить природу в ее первозданности, жизненности и вечности, а вы-

разить природу - это выразить себя. Именно в таком взаимодействии и взаимовлиянии поэта и природы рождается новая культура, новое искусство, новое самочувствование, самосознание, мироощущение и мировосприятие. В этом смысле эстетика природы есть философская рефлексия над генезисом человеческих чувств, человеческого сознания и самосознания.

Тема природы в XX столетии обретает новое дыхание. Ее тесно связывают с вопросами творчества, культуры, политики, искусства и человека, - человека, живущего в урбанизированном мире, в больших и малых городах, а не только и не столько в сельской местности. Но город - это культура и в еще большей степени - цивилизация. И если культура противопоставляется природе, то цивилизация противопоставляется и природе и культуре.

Вместе с тем, существует другое направление, ведущее всего происхождения от древних центров культуры, и прежде всего Рима, который издавна был олицетворением и природы, и государства, и святого места на земле, и даже мира<sup>9</sup>. В этом граде человек общался с богами, с культурой, с природой, с другими людьми, со всем миром. Рим вечен как вечно сама природа, Рим - олицетворение культуры, несущей человеку свободу от неумолимых законов истории и судьбы, Рим - олицетворение красоты природы, следовательно, для человека он - вторая, а может быть, даже первая природа, Вечный город - это олицетворение мира и вселенной; и если человек живет в Риме, то он гражданин этого мира, гражданин Вселенной. Человек может чувствовать себя человеком только живя в Риме, заменяющем ему отца и мать. Вот почему изгнание из Рима было равносильно смерти, поскольку человек утрачивал язык, культуру, отечество, традиции, память, смысл жизни и бытия.

Если к этому добавить, что на протяжении многих столетий структуры общества и государства, а также божьего града выстраивались по аналогии со структурами природы, то можно будет понять, какой силой и жизненностью обладал Рим - одно лишь созерцание подобной природы складывалось в прочнейшие и надежнейшие элементы культуры.

Самое важное состоит в том, что тайны Рима - это тайны природы и тайны человека. Но Рим и Природа - неморальны, внеэтичны, хотя и величественны. И все-таки, нет более действенного и более универсального воспитания и развития человека, чем Природа, олицетворяющая все измерения человека и человеческого общества: традиции, предания, историческую память, язык, отечество и т.д., в которых воплощаются истина,

добро, красота, свобода и справедливость, то есть все высшие человеческие ценности.

Все эти особенности соотношения Рима, Природы, Человека и Культуры глубже других понял Осип Мандельштам.

Пусть имена цветущих городов  
Ласкают слух значительностью брэнной.  
Не город Рим живет среди веков,  
А место человека во вселенной.  
Им овладеть пытаются цари,  
Священники оправдывают войны,  
И без него презрения достойны,  
Как жалкий сор, дома и алтари

Или еще одно стихотворение, в котором Рим отождествляется с природой:

Природа - тот же Рим и отразилась в нем.  
Мы видим образы его гражданской мощи  
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,  
На форуме полей и в колоннаде рощи.  
Природа - тот же Рим, и, кажется, опять  
Нам незачем богов напрасно беспокоить, -  
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,  
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!<sup>10</sup>

Итак, природа есть исток, фундамент для возникновения, формирования и развития человека, его чувственности, сознания и самосознания, а также для возникновения, формирования и развития человеческой культуры, науки и искусства, для всей жизнедеятельности и творчества. Касаясь вопросов природы в своей философской эстетике, Антонио Банфи писал: "Великий натуралистический взгляд на мир и впрямь является крайним спекулятивным результатом (концентратом цивилизации средиземноморского Ближнего Востока) тысячелетних усилий человека, пробивающегося сквозь наслоения магической мифологии к новым открытым горизонтам с тем, чтобы трудом подчинить себе природу, разумом познать ее законы, основать на них собственный мир, взяв на себя ответственность за его развитие. На правильности подобного взгляда покоится уверенность в порядке, в единстве природы, а это, в свою очередь, подкрепляет истинность великих рациональных категорий, а вместе с тем чувство достоинства человека, сознание его силы как основополагающего

начала истории и общности людей... Уверенное появление в начале Нового времени новых исторических сил, все большее упование на всемогущество человеческого труда, осознание бесконечности его как теоретических, так и практических начал, а также их человеческой всеобщности заставляют вновь обратиться к пафосу и горизонтам, открываемым натуралистическим взглядом на мир. Но только здесь натурализм не конечная цель, а принцип"<sup>11</sup>. Эта концепция вобрала в себя тысячелетия человеческого труда и выступила как провозвестница нового прорыва культуры и цивилизации, нового в высшей степени конструктивного периода и творческого взлета человеческого мира.

В настоящее время эстетика природы, будучи концентрированным выражением многовекового развития человеческой культуры и цивилизации, становится, в свою очередь, фундаментом или основой для дальнейшего развития человеческой культуры и прежде всего эстетической чувственности, эстетического сознания, новой более развитой категориальной системы, то есть фундаментом для развития философской эстетики, философии искусства, философии культуры. Познание объективного мира, природы позволяет человеку более углубленно заниматься познанием и самопознанием природы и самого себя, что придает ему уверенность в своих собственных силах, развивает и укрепляет чувство собственного достоинства, помогает вырабатывать новую концепцию универсального, всечеловеческого гуманизма, новой нравственности, гуманистическую науку, право, политику и философию. Таким образом, в эстетике природы речь идет не столько о создании экологической эстетики, или о прекрасном в природе, сколько о построении новой грани философской антропологии, философии духа, которая поможет во многом уяснить современный кризис и выработать для его преодоления действенные средства.

- 
- 1 Платон. Сочинения. Т.2. М., 1970. С.141-142.
  - 2 Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. Т.2. М., 1935. С.57.
  - 3 Там же. С.189.
  - 4 Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1988. С.353.
  - 5 Там же. С.358.
  - 6 Там же. С.388-389.
  - 7 Цветаева М. Сочинения. Т.2. М., 1980. С.441-442.
  - 8 Там же. С.443-445.
  - 9 Пшывыльский Р. Рим Осипа Мандельштама // Россия - Russia. Torino, 1974. Вып.1. С.149-182.
  - 10 Мандельштам О. Стихотворения. М., 1973. С.105.
  - 11 Банфи А. Философия искусства. М., 1989. С.155-156.

# Глава I. Природа и эстетический мир человека

## § 1. Природа: опыт философского истолкования

Любое ответственное размышление, сталкиваясь со словом "природа", невольно обнаруживает его плотность, неустранимую многозначность и напряженность. Вместо того, чтобы быть чистым средством мысли, указующим на нечто всем известное, слово "природа" навязывает диалог - вопрошает к самой мысли, с резонным требованием прояснить то, о чем идет речь. Дело в том, что слово "природа" содержит в себе потенцию широкого многообразия изречений своего смысла, многие из которых выступают друг по отношению к другу буквально как противоречия.

Конечно, всегда есть искушение одну из возможных экспликаций рассмотреть как единственно истинную, а другим приписать некую степень приближения к истинному смыслу. Правда, тут же оказывается, что истинная точка зрения еще не завершена с экстенсивной стороны, так как не обобщены все уже известные факты. Более того, она еще не завершена с интенсивной стороны, ибо плотно окружена кольцом противоречий и проблем, загадок и парадоксов. Можно, утверждать, что известны истинные основоположения и метод приближения к истине, и история скоро рассудит в их пользу. Однако, во-первых, при общности основоположений и метода всегда существует широкое многообразие противоречащих друг другу точек зрения, суждений и умозаключений относительно того, что такое природа. Во-вторых, история, обычно, рассуждает мудро. Она одно многообразие спорящих голосов заменяет другим, не менее ожесточенным спором, никогда (как правило) не вынося окончательного суждения.

Поэтому вопрос о природе не может быть сведен к попытке сформулировать некое обобщенное представление. Необходимо понять - по поводу чего идет на протяжении уже более двух тысячелетий спор. Судьба человеческого разума такова, что первый вопрос, в котором разум обнаруживает свою собственную сущность, является вопросом о природе, существующей суверенно (сама по себе). С этим вопросом традиционно связывается на-



чало философии. Здесь прежде всего имеется в виду "фюсиология" досократиков, хотя и в других культурных регионах функционировали аналогичные понятия.

Основное содержание античной фюсиологии - поиск первоначал, порождающей всё сущее природы, (фюсис) являющуюся "миром по истине", в отличие от "мира по мнению", с которым имеет дело обыденное сознание. Для того, чтобы понять о чем ведет речь натурфилософия, необходимо прежде всего уяснить ее точку опоры и одновременно отталкивания - содержание "мира по мнению".

Традиционно "мир по мнению" трактуется, как нечто чувственно данное, в отличие от умопостигаемого "мира по истине". В значительной степени это понимание справедливо, хотя и нуждается в серьезном уточнении. К сожалению, чувственное часто понимается как нечто непосредственное, пассивное, нацело заданное ситуацией - набором "раздражителей" в окружающей среде. В физиологии и психологии конца XX века это представление скорректировано идеей активности чувственного восприятия, зависимости его содержания от определенных установок сознания. Поэтому "мир по мнению" античной натурфилософии - это мир осмысленный, преломленный, активно преобразованный традиционной мифологией, которая для подавляющего большинства населения Древней Греции была сама собой разумющейся, как бы непосредственно чувственно данной предпосылкой. Кстати, предпосылкой общей и для натурфилософии, и для одновременно рождающейся трагедии, и в целом искусства.

По Марксу: "Предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, т.е. такая природа и такие общественные формы, которые уже сами бессознательно-художественным образом переработаны народной фантазией". И далее важное уточнение: "здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество..."<sup>1</sup>.

Содержанием "мира по мнению" является бессознательно-художественным образом переработанная народной фантазией предметность, внутри которой нет естественного для сознания Нового времени противопоставления природного и общественного.

Кризис мифологического мировоззрения, выразившийся в том, что отдельные этнические мифы потеряли свою универсальность, перестали быть естественным законом, связующим общественную жизнь, создал поле фундаментальной проблематичности. Оказалось "вакантным" место универсального, законосообразного. Именно на это место в мировоззренческом универ-

суме стали претендовать первые философские абстракции (первоначала) - "вода" Фалеса, "огонь" Гераклита, "воздух" Анаксимена и т.д. Появились интеллектуальные процедуры, составляющие специфику философского мышления - рефлексия и доказательство. Рефлексия - это поиск предпосылки, основания любого сущего, будь то вещь, практическое действие или мысленный образ. Доказательство совершает обратное действие - оно обосновывает любое сущее через найденные основания.

При этом необходимо учесть, что то, что обосновывалось, и то, что подвергалось рефлексии, было мифом. Поэтому античное философствование по поводу природы погружено в контекст мифа, наполнено мифологическими образами и сюжетами. "Мир по моему" и "мир по истине" не столько исключают друг друга, сколько указывают на крайние точки мыслительного движения, стремящегося познать природу.

Последнее особенно важно. Первоначала натурфилософов и более развитые категориальные схемы Платона и Аристотеля никогда не были просто чем-то трансцендентным, потусторонним реальному миру. Они одновременно и чувственны (мифологичны) и умопостигаемы. Они постоянно нацелены на переход, порождение созерцаемого космоса из хаоса, уходящего корнями в глубины бытия. Показательны в этом отношении стихии огня, воды, воздуха и земли, которые являются одновременно и рефлексивно вычленимыми основаниями и чувственно-мифологически данными реалиями.

Приведем любопытные суждения о Демокрите: "Демокрит утверждает, что законы создаются людьми, а от природы - атомы и пустота"<sup>2</sup>. И тут же уместен другой фрагмент: "Демокрит говорил, что чувств больше пяти у животных, мудрецов и богов"<sup>3</sup>. Мудрец как бы обладает особым внутренним чувством, позволяющим ему созерцать природу (атомы и пустоту). В этом созерцании он более всего причастен природе вещей. Оно делает его равным богам и ...животным. Получается, что человек отличается от животного не своей универсальной способностью двигаться по "логике" (природе) вещей или своим подобием богу, но как раз наоборот - дистанцией от природы и Бога (богов). Этот зазор, обусловленный своеобразной ущербностью человека, формирует поле собственно человеческой деятельности.

Аристотель сферу собственно человеческого бытия обозначил двумя терминами - творчество (*poiesis*) и поступки (*praxis*). Наука, познающая природу, имеет дело с началами вечными, которые "не могут быть иными". Относительно этих начал выбора быть не может. Человек, обреченный иметь дело с сущностями,

чьи начала могут быть "и такими, и какими", вынужден постоянно выбирать. Однако обладание свободой выбора не возвышает человека над природой - "...много божественнее по природе другие вещи, взять хотя бы наиболее зримое - звезды, из которых состоит небо (kosmos)"<sup>4</sup>.

Поэтому отличие человеческого существования от природы заключается лишь в "степени", "напряженности" или "выраженности" подобия природе. Однако для того, чтобы действовать в согласии с природой, человек, будучи погружен в поток становящихся, изменчивых сущностей, должен, по Аристотелю, развить в себе за счет образования и опыта особую способность души - фронезис (phronesis). Фронезис обеспечивает умение применять знание общего (природы сущего) к ситуации частного случая, с которым только и имеет дело поступок.

Таким образом, понятие о природе сущего в античной философии выражало представление о необходимом, закономерно порождающем все (в том числе и человека) начале. Человек в иерархии античного космоса занимает вполне определенное (причем совсем не наивысшее) место. Достоинства человека - ум, мастерство ремесленников, художников или добродетели государственных деятелей являются не чем-то исключаящим его из общего круга, но лишь "компенсацией" природного несовершенства. В своем пределе, а иногда и в частных модификациях (стихий или начал) природа нередко отождествлялась с богом, но никогда богом не ограничивалась, не рассматривалась результатом чего-либо другого. Природа для античного мира и есть то, что имеет причину своего существования в себе. Между божественным и тварным существует фундаментальная непрерывность. Поэтому порождение существующего из первоначала неизменно мыслится как истечение огня, логосов, как эманация. Здесь как бы витает образ бьющего из недр земли родника или извергающего лаву вулкана.

И еще одна важная особенность, касающаяся пути постижения природы в контексте античного миропонимания. Техническое творчество для античного мышления имеет дело с природой лишь косвенно. Оно осуществляется не по природе вещей, хотя и не вопреки ее законам. Ремесленник старается перехитрить природу, реализует ее потенции в случайных для самой природы и противоестественных формах. Поэтому для античного сознания технический эксперимент был лишь служебным средством решения собственно технических задач, а не путем познания природы<sup>5</sup>. Непосредственное постижение природы дано лишь в умном созерцании. Реализацией этого знания является созерца-

тельный образ жизни мудреца - высший тип самоактуализации человека в эпоху Античности.

В эпоху Средневековья возникает не просто иное понимание природы, но само движение мысли по поводу природы начинает осуществляться в ином культурном пространстве. Оно формируется двумя взаимоисключающими мировоззренческими установками античной и библейской мифологии. Изваянию античного космоса противостоит суверенный мир библейской истории "олам", т.е. "поток временного свершения, несущий в себе все вещи, или мир как история. Внутри "космоса" даже время дано в модусе пространственности: в самом деле, учение о вечном возврате, явно или неявно присутствующее во всех греческих концепциях бытия, как мифологических, так и философских, отрицает у времени столь характерное свойство необратимости и придает ему мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии. Внутри "олама" даже пространство дано в модусе временной динамики - как "вместилище" необратимых событий"<sup>6</sup>.

Принципиальная несопоставимость этих мировоззренческих установок и понимание, что мир космоса и мир истории - это фактически один и тот же мир, детерминируют специфику средневекового мышления, основное направление движения мысли. Фундаментальной проблемой оказывается связь, опосредование между выделенными полюсами. Сами полюсы принципиально инвариантны. Священная история неизменна по определению. Однако неизменным оказывается и космос. В своих размышлениях о природе средневековые мыслители вполне довольствуются категориальными схемами Платона, Аристотеля или неоплатоников. Это обстоятельство объясняет тот факт, что в некоторых учебниках и руководствах по истории науки средние века рассматривались как период застоя.

Но познавательный процесс не прекратился, он изменил свое направление. Для античной философии умное созерцание природы было наиболее адекватным путем к истине. Мудрость поступка занимала ступень ниже, так как касалась не вечного, но временного, преходящего - того, что может быть "и таким, и иным". В средневековом мировоззрении отношение обратное. Путь к истине рассматривается как результат особого поступка - акта веры. Поэтому изучение природы - дело второстепенное, техническое, производное от понимания истины откровения (слово Бога). Познание истины предстает не как интеллектуальное усмотрение "устройства" мироздания, а как открытие первоначального различия между добром и злом.

В этой познавательной ситуации слово начинает выступать в роли конструирующего принципа бытия любого предмета. Поэтому само познание предстает как особая деятельность со словом, его языковой "внешностью" (артикулированностью) и символической "внутренностью" - смыслом, обнаруживаемом в процессе толкования. Вещь предстает как результат не порождения по природе, но "вещания"<sup>7</sup>. В принципе "...не может быть ничего, что не было бы законом, обнаруживающим рожденное слово; а природа в своем отношении к творцу подобна звучащему слову, которое не может существовать, если ум, не желая более являть себя, прекращает произнесение слов, то есть не произносит их непрерывно"<sup>8</sup>.

Таким образом, вещь, как выраженное слово, не имеет источника существования в себе. Вне деятельного присутствия Бога она мертва. Природа в средневековом мировоззрении начинает впервые рассматриваться как прах, лишенный жизни. Не случайно возникающая на исходе Средневековья наука усваивает в качестве самоочевидной предпосылки представление о природе как некоем бездушном средстве, инструменте (механизме), реализующем внешнюю для него цель. Воля и интеллект оказываются в принципе внеприродными сущностями. Это представление, как предпосылочное и самоочевидное, не теряет своей силы и к концу XX столетия, ретранслируясь в многообразии философских, психологических и физиологических концепций.

Особое понимание Бога, как принципиально вынесенного за рамки мира и природы (откровение дано в священной истории), определяет специфику позиции наблюдателя (познающего субъекта). Эта позиция как бы в зародыше содержит в себе принцип объективности - фундамент науки Нового времени: "...описание объективно в той мере, в какой из него исключен наблюдатель, а само описание произведено из точки, лежащей вне мира, т.е. с божественной точки зрения, с самого начала доступной человеческой душе, сотворенной по образу бога"<sup>9</sup>. Вместе с тем, закладывая основополагающие предпосылки познания природы в эпоху Нового времени, Средневековье исследованием - как средством достижения истины - самой природы не занималось. С природой были связаны искусство и ремесло.

Таким образом, христианское мировоззрение, утверждая дистанцию между субъектом и бытием самим по себе, во-первых, устанавливает суверенность человеческого субъекта перед лицом бытия. Без этой установки гамлетовский вопрос - "быть или не быть?" - теряет смысл. Во-вторых, возникает возможность для существования природы, суверенной по отношению к позна-

ющему субъекту и в этом смысле объективно ему данной. Эта возможность вначале легализуется в концепции "двух истин" и лишь затем, после Коперника и Ньютона, она становится фактом истины как таковой.

Отождествление понятий "познание истины" и "исследование природы" происходит лишь в эпоху Возрождения в контексте деятельности экспериментирующих художников<sup>10</sup>. Этот необычный исторический феномен сплавил в одном "тигле" познание, ремесло и художественное творчество. Затем их пути начинают быстро расходиться. Целостность распадается на изолированные "культурные атомы" деятельностей - науки и искусства. Из "тигля" экспериментирующих художников они выходят уже не в прежнем, а в существенно преобразованном виде. Как и в античные времена, познание природы вещей начинает рассматриваться как путь к истине. Однако это принципиально иной путь - он прокладывается в ином мире, в пустом мертвом пространстве. Привилегированным средством достижения истины в мире новоевропейской науки становится технический эксперимент. Если античная механика ставила своей задачей перехитрить природу, то механика Нового времени познает природу. Причем познает не просто один из аспектов, но истину в первой инстанции.

Природа, рассматриваемая сквозь призму технического эксперимента, сама становится лишь неким потенциальным инструментом - машиной. Бытие элементов природной машины задается набором пространственных и временных координат. События, которые в этом пространстве происходят, рассматриваются как вызванные действием внешней причины. Истинным движением в этой системе оказывается перемещение. Зарождающееся естествознание и средневековая наука часто размышляли об одних и тех же сущностях (порой, фантастических), но сама мысль уже шла различными путями. Например, и Фома Аквинский, и Декарт полагают, что эмбриогенез осуществляется как результат "перемешивания" женского и мужского семени. Однако, говоря вроде бы об одном и том же, сам факт они осмысливали различно. Для Фомы событием являлся акт превращения материи женского семени под влиянием первоформы, заключенной в мужском семени. Для Декарта события предстают как вихревые перемещения частиц семени, которые возникают за счет действия, рождающегося из соударений тепла.

В новоевропейской науке меняется способ отношения слова и вещи. Внешность вещи теперь предстает как истинная реальность, в отношении которой слово выступает лишь средством - и притом не наилучшим - ее (реальности) представления и ото-

бражения в тексте. Порядок слов должен отображать пространственный порядок вещей. Не случайно, что, начиная с Леонардо и кончая самым недавним временем, умение рисовать было одним из самых важнейших навыков натуралиста.

Рисунок превращается из украшения в конструкт текста. При этом меняется и сама структура рисунка - формируется учение о естественной перспективе в живописи. В ортодоксальном средневековом искусстве структура рисунка, расположение частей изображаемого в нем предмета определялись расположенным по ту сторону внешнего пространства смысловым центром. Части и весь рисунок в целом должны были растолковывать смысл священного слова, лежащего в основе всей композиции<sup>11</sup>. Теперь же ситуация меняется. Структура и расположение частей изображаемого предмета определяются не смысловым центром, а взаимным расположением - суверенной необходимостью естественных законов. Объективность рисунка, его соответствие предмету обеспечивается комплексом технических принципов и приемов рисования, важнейшим из которых выступил принцип построения прямой перспективы<sup>12</sup>. Геометрия оказывается способом организации того пространства, в котором существует природный объект для науки, и, одновременно, формой его объективного описания.

К концу XX века представления классической науки о природе как механике претерпевают существенные изменения. В процессе прогресса техники меняются "модели воображения", в которых предстают природные процессы исследователям. Представления о природе как часовом механизме заменяются образцами паровой, электрической машины, кибернетических устройств с системами "искусственного интеллекта". Однако не меняется сам статус классической физики - "...несмотря на все оговорки, пробелы и недостатки, механистическая парадигма и поныне остается для физиков "точкой отсчета", ...образуя центральное ядро науки в целом"<sup>13</sup>.

При этом речь идет не только о естествознании. Познавательная установка на объективность знания, экспериментальную проверяемость, измеримость событий к концу XX века превращается в мощную тенденцию во всех гуманитарных и общественных науках (психологии, социологии, этнографии, языкознании, искусствоведении и т.д.). Если в XVII-XVIII вв. сфера природы ограничивалась специфическими феноменами жизнедеятельности человека - его волей, умом, общественными отношениями, языком, то теперь мы сталкиваемся с ситуацией, в ко-

торой вся человеческая жизнь, все бытие человека тотально рассматривается как объект.

Успехи естествознания, его экспансия во все сферы человеческой жизни за прошедшие столетия породили иллюзию, что мир, данный в чувственном опыте, это и есть мир науки, точнее, физики. Поэтому нередко утверждается, что искусство, непосредственно связанное с чувственным опытом, лишь дополняет истину науки некоторой синтетичностью или несотносящейся к самой истине эмоциональностью-субъективностью. Однако при более внимательном отношении оказывается, что мир классической науки и мир чувственного опыта (а, значит, и искусства) являются по отношению друг к другу антимирами. Достаточно наглядно данное обстоятельство обнаруживается в таком существенно важном конструкте научного мировоззрения, как время. Законы классической механики инвариантны относительно направления течения времени, т.е. обратимы. Прошлое и будущее не входят в описание состояния физических систем. Физик имеет дело с постоянно длящимся "теперь", которое тождественно с "всегда". В мире классической физики времени фактически нет - есть только вечность. Прямо противоположен ему необратимо изменяющийся чувственный мир человека, в котором каждое "теперь" имманентно содержит прошлое ("память") и будущее (желание, надежда).

Столь же противоположно восприятие пространства. Однородности физического пространства противостоит естественная асимметрия чувственного опыта, его безразличное отношение к направлениям верх-вниз, правый-левый и т.д. Фундаментальны различия и в восприятии событий. В отличие от мира чувственного опыта, в мире классической физики ничто не исчезает и не возникает вновь. Все то, что происходит, мыслится лишь как пространственное перемещение.

Естественно, что сформировавшееся фундаментальное противоречие между миром чувственного опыта человека и научно познаваемым миром ньютоновской физики стало постоянным источником поисков иного понимания природы и истины. Длительное время основным генератором альтернативных точек зрения выступала алхимия, утверждавшая неразрывную связь человека и природы, качественную неоднородность пространства и времени, идею взаимопревращения элементов. Любопытно, что сам Ньютон не был последовательным ньютономцем, поскольку весьма настойчиво занимался алхимией<sup>14</sup>.

С конца XVIII-начала XIX веков альтернативное (по отношению к механистическому) понимание природы начинает



формироваться внутри естествознания. Однородное пространство ньютоновской физики распадается. Химия, геология и биология открывают как бы свои собственные "миры", в которых события связаны между собой так, что практически не пересекаются с причинно-следственными связями физического мира. Поэтому появляется возможность изучить химические, геологические и биологические законы, не обсуждая вопрос о необходимости их сведения к фундаментальным законам физики.

Дальнейшее развитие естествознания приводит к формированию особых измерительных процедур, специфических для каждой из предметных областей. Появляется вновь возможность представить события в химии, геологии или биологии в форме пространственного перемещения (например, химическую реакцию как траекторию в пространстве реагирующих веществ, эволюционное движение как траекторию в пространстве генотипов и т.д.). Однако, поскольку "линейки" (меры) в рассматриваемых науках свои, то, естественно, пространства в них и по числу измерений, и по топологическим свойствам качественно отличаются от пространства классической физики.

Одновременно происходит переосмысление концепции времени. Химия, изучая неравновесные процессы, вводит в научный арсенал представление о необратимости событий. В геологии находит обоснование идея "стадий" необратимых преобразований природных систем. Биология, разрабатывая эволюционную доктрину, начинает утверждать, что в процессе необратимых преобразований природы формируются не просто качественно новые, но главное - более высокоорганизованные системы. Идеи истории и прогресса из общественных наук перекочевывают в естествознание, из атрибута общества становятся необходимым атрибутом природы. Для измерения времени все более широкое применение получают специфические для каждой из предметных областей маркеры временных интервалов (например, геологические или биологические "часы").

Взаимная несводимость и суверенность различных предметных областей естествознания между собой создает чрезвычайно сложную ситуацию для понимания природы. Если физик изучает физическую реальность, биолог - биологическую, геолог - геологическую и т.д., то что может объединить все чрезвычайно многообразие возможных для познания "предметных миров" в некую единую концепцию природы? Если последнее невозможно (в принципе или практически), то, вероятно, придется признать существование некоего многообразия не связанных между собой "природ", по числу равное количеству наук. Необходимо сказать,

что последняя точка зрения является регулятивным принципом обыденного сознания (или практического разума?) современной науки. В независимости от того, каких философских позиций ученый придерживается относительно природы в целом, на практике он поступает так, как если бы природа существовала лишь в доступной для него предметной форме.

Попытка понять природу как некое единство обычно осознается как выход за рамки науки, т.е. как философствование. В философском осмыслении этой проблемы существует несколько магистральных линий. Во-первых, проблема единства природы переформулируется как вопрос о соотношении различных предметных областей между собой. Признание физического мира как единственно реального продуцировало и продуцирует до сих пор многочисленные редукционистские программы, как для частных случаев, так и для природы в целом. Альтернативным является подход, стремящийся обосновать единство и одновременно качественное многообразие уровней организации материи. В русле данного подхода разливаются идеи холизма, глобального эволюционизма, самоорганизации природы и т.д.

Второе магистральное направление связывает решение проблемы единства природы, в количественном отношении уступающее первому, с философской проработкой роли познающего субъекта. Напомним, что краеугольным камнем классической и современной науки является принцип объективности - из описания реального мира должен быть исключен наблюдатель. За счет радикального пересмотра данного постулата физиками копенгагенской школы была сделана попытка решить ряд парадоксов квантовой механики.

С общефилософской точки зрения, суть "копенгагенской интерпретации" заключается в том, что научный факт является не отображением реальности самой по себе, но результатом взаимодействия познающего субъекта и активной природы. Поэтому результат наблюдения непосредственно зависит от типа познавательного отношения. "Все измерения, по Бору, подразумевают выбор вопроса, на который требуется дать ответ. В этом смысле ответ, т.е. результат измерения, не открывает перед нами доступ к данной реальности. Нам приходится решать, какое измерение мы собираемся произвести над системой и какой вопрос наши эксперименты зададут ей"<sup>15</sup>.

С классической точки зрения, существует в принципе возможность единого описания природы из точки отсчета, как бы вынесенной за пределы познаваемого мира. Современная наука начинает утверждать, что абсолютное описание невозможно.

"Неустрашимая множественность точек зрения на одну и ту же реальность означает невозможность существования божественной точки зрения, с которой открывается "вид" на всю реальность"<sup>16</sup>. В научном мировоззрении бог не просто умер, как верно отметил в свое время Ницше; фактически оказалось аннулированным его привилегированное место абсолютного наблюдателя.

Рождение новой исследовательской перспективы в науке оказывается синхронизированным с "гомологичными" процессами в искусстве, гуманитарных науках и современной философии. В живописи отказ от позиции "абсолютного наблюдателя" привел к качественному усложнению идеи перспективы, в литературе - к пониманию диалогической природы взаимоотношения автор-герой-читатель. В исторической науке наблюдается формирование убеждения, что "исторический факт" не есть нечто объективно зарегистрированное, но, скорее, по своей природе представляет собой "ответ" на сформулированный историком вопрос<sup>17</sup>.

В философии на одно из ведущих мест выступают идеи герменевтики, связанные с представлением о мире, как языковой по своей природе реальности. Причем не случайно, что обращение к идеям онтологичности языка, необходимости познания, как диалога с бытием, в противовес познанию, как испытанию, и в физике, и в философии неразрывно связываются с решением проблемы "бытия" и "времени", с необходимостью понять истину как становящуюся и изменяющуюся (как исторически конкретную), а не как вечную и в принципе непричастную времени. В современной биологии можно наблюдать широкое распространение "лингвистической метафоры" именно там, где речь заходит о проблемах развития. Истина приобретает форму истории.

Таким образом, современный духовный мир как бы возвращается к своему началу. Проблематичность бытия начинает вновь осознаваться в радикальном противопоставлении "олама" и "космоса", "истории" и "вневременной объективности". Причем, если в предшествующие периоды граница между историей и объективностью проходила так, что разделяла в реальности мир человека (воля, мышление, язык) и внечеловеческий мир природы (протяженность), то в современном познании мы видим две равнозначные установки на понимание реальности в целом. С одной стороны, все бытие (включая и Человека) предполагается познать как объект (природу). С другой стороны, все бытие тотально предлагается понять как язык или историю.

Сформулированные выше познавательные установки, радикально исключая друг друга, с необходимостью выступают друг по отношению к другу в качестве оснований, естественных и са-

моочевидных точек отсчета. В самом деле, познающий субъект постольку может интерпретировать всю реальность как некий объект, поскольку он свою точку зрения, свой способ мысли, свой язык выражения этой мысли и, тотально, свой способ бытия в мире может рассмотреть как естественный, самоочевидный и фактически единственно возможный. Для субъекта, живущего проблемой объективного описания реальности, культура выступает как миф (бессознательно-художественным образом заданная реальность).

С другой стороны, познающий субъект может занять такую позицию, с которой вся реальность предстает как проблема культуры, как проблема диалога познающих субъектов по поводу некой объективности. В этом случае объективирующие механизмы мысли, языка, самого присутствия человека в мире и та объективность, о которой идет речь, должны рассматриваться как нечто естественное, самоочевидное и в принципе непроблематичное. Проблематичность бытия как культуры возможна только при условии, если объективность того же бытия выступает как миф, т.е. как бессознательно-художественным образом переработанная реальность.

Парадоксальность слова "природа" постоянно провоцирует мысль, требуя разъяснений. Например, для того, чтобы уяснить "природу" наблюдаемого в чувственном опыте, можно предположить некую математически выраженную физическую формулу. Теперь возьмем эту физическую формулу, и как бы забыв о предшествующем определении, зададим вопрос - какой природный смысл этих математических символов? Мысль сразу же устремится в обратный "путь", стараясь указать тот культурно преобразованный чувственный опыт, в котором можно обнаружить данный закон.

Напряженное противостояние исключаящих друг друга установок сознания образует "внутреннюю форму" слова "природа" естественного языка, источник постоянного "беспокойства" мысли, постоянной потребности переосмыслить уже понятое и уясненное. Процесс уяснения должен строиться как истолкование, как поиск той "немой" привычки мысли, на основе которой строится каждый конкретный контекст. Необходимо "расшевелить" слова и увидеть вопрос, ради которого начата речь. Например, в текстах по экологической проблематике ("...защитить природу...", "...спасти природу..." и т.д.) движущей пружиной является вопрос о том, как возможно гармоничное отношение между человеком (обществом) и природой. Основывается же этот вопрос на естественной установке - человек и обще-

"ство - это не природа. Границы, поставленные в условии задачи, делают проблематичной саму возможность ответа. Если же удастся получить ответ, то он исходно приобретает статус чего-то "промежуточного", "модельного", "частичного" и т.д. Таким образом, для верного ответа на возникающие вопросы о природе важно прояснить конкретную традицию и конкретно историческую установку вопрошающего сознания.

- 
- 1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т.46, ч.1. С.47-48.
  - 2 Лурье С.Я. Демокрит. Л., 1970. С.354.
  - 3 Там же. С.355.
  - 4 Аристотель. Сочинения. Т.4. М., 1982. С.179.
  - 5 См.: Ахутин А.В. История принципов физического эксперимента. М., 1976.
  - 6 Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья//Античность и Византия. М., 1975. С.269-270.
  - 7 Ахутин А.В. Указ.соч. С.119.
  - 8 Кузанский Николай. Сочинения. Т.2. М., 1980. С.330.
  - 9 Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986. С.98.
  - 10 См.: Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. Т.1. М., 1933. С.21-24.
  - 11 См.: Флоренский П.А. Обратная перспектива//Уч.зап. Тартус.ун-та. Вып. 198. Тарту, 1967.
  - 12 См.: Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986. С.9-18.
  - 13 Горфлер О. Наука и изменение//Пригожин И. Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986. С.16.
  - 14 Пригожин И., Стенгерс И. Указ.соч. С.111.
  - 15 Там же. С.289.
  - 16 Там же.
  - 17 Коллинзвуд Р.Ж. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С.338-347.

## § 2. Природа как эстетическая ценность

Формирование идеи природы не могло не сопровождаться, как показывает исследование истории эстетической мысли и истории искусства, становлением идеи прекрасного, этого критерия суммарной и универсальной оценки как самих явлений внешнего мира, так и их отношения к человеку. Идея красоты в своем аспекте долженствования и общезначимости выступает как универсальная ценность. Но фактически ничто, в том числе и ценность, не универсально. Универсальность сопоставима с природой как предельным понятием, когда природа понимается как космос, как "все". Фактически категории эстетической ценности применяются к природе в обыденном смысле. Кант, например, утверждал, что пение людей надоедает, пение птиц - никогда. Эту фактичность эстетической ценности, ее "как бы объективность" можно интерпретировать через процесс эстетизации, который имеет определенные неподвижные точки, некоторые пределы: цветы, например, признаются прекрасными всеми, различается же субъективная чувствительность, восприимчивость к красоте. Очевидно, что другим пределом, как бы окружностью, осциллирующей вокруг неподвижных общезначимых объектов, будет представление о безобразном: такой оценкой могут означаться как эмпирические объекты, так и продукты воображения - чудовища, страшилища, бесы, "голодные духи" и т.п.

Ценностный порядок динамичен, его реализация включает в себя и другие эстетические ценности. Последние могут соответствовать эстетическим понятиям более частного ранга, таким как "изящество", "выразительность", "благородная простота", "живописность", "музыкальность" и т.п. По всем этим критериям можно оценивать разнообразные объекты; следовательно, они выступают в этом случае как ценности. Ценность - это общезначимое желательное, то, что признается всеми как достойное существования, то, что должно существовать и ради чего действуют. Те же самые эстетические понятия, которые просто констатируют наличие определенных качеств, могут быть и ценностями, когда они обнаруживают аспект долженствования, становятся понятиями-векторами.

Обычно, говоря об эстетической ценности природы, имеют в виду природу как окружение человека, и прежде всего, ландшафт, пейзаж. Даже и при таком обыденном понимании природы ценностный порядок различными сторонами просвечивает в искус-

стве. Например, в живописи, в пейзаже можно показать как бы жизнь самой природы или выражать настроение человека через показ природы; пейзаж может быть символом или аллегорией более абстрактного значения. Однако, чтобы приложить понятие эстетической ценности к явлениям природы или же к природе в целом, необходимо пояснить, что же уместно понимать под "природой" в эстетике. Прежде всего надо сказать, что в философии нет единого, мало того, нет определенного мнения, что следует называть природой. Философский словарь А.Лаланда<sup>1</sup> дает, например, одиннадцать значений этого термина. Мы не будем их все перечислять, отметим наиболее важные: ансамбли всего, что создал бог, или всего, что существует; все, что противостоит богу; все, что противостоит созданному человеком (искусственному, произвольному); противоположное телеологическому принципу; видимый мир, материальный мир, в противоположность идеям, чувствам, воле - об этом прямо говорят: "красота природы"; привычный порядок, противоположный чуду; сущность рода, ансамбль определяющих качеств (в этом смысле его употребляли Бэкон, Декарт). Особо отмечается следующий смысл: это врожденное, инстинктивное, то, что часто фигурирует в эстетических теориях как объяснение творчества, а также то, что противоположно благоприобретенному в опыте, в откровении и через благодать; оно же противоположно цивилизации и рефлексии. Ясно, что для философии это пограничное понятие - оно может быть даже просто остатком созданной концепции: например, у Гегеля, она - инобытие Духа, ниже, чем природа, он пасть не может. Природа - предел, остаток саморазвития Духа.

Для эстетики особо значимо деление природы на живую и мертвую. Это один из наиболее значимых ее смыслов. И для человека нет ничего более природного, чем жизнь и смерть. Ему жизнь "прирождена", и природой же поставлен ей предел. Это и есть ближайшая природа любого человеческого существа. Всю прочую ее ("окружающую среду") он встречает через ближайшую природу - свое живое тело. Поэтому тело - первейший природный эстетический объект и оно же - мерило эстетической ценности. Оно же - важнейший объект искусства. Известно, что существует практика как положительной, так и отрицательной оценки тела, его оправдания и осуждения. Итак, понятие природы является наиболее абстрактным в философии, это одно из предельных понятий. Когда не ясны или трудно доступны для выяснения основания тех или иных явлений, то говорят, что эти явления "таковы по природе".

Загадочные и многозначительные (они таковы для современного человека) образы древних мифологий - это те ростки, из которых поднялись все столь разнообразные и непохожие друг на друга варианты, наброски, проекты или же "картины мира", где "природы" еще нет, она еще должна родиться из пены морской. Разделение мифологической картины мира через оппозиции сравнимо с построением плоских геометрических проекций объемного тела. В этом движении через оппозиции родились основные типы оценок природы в целом и различных ее фрагментов. Ценность же возникает вообще там, где разрыв между "природой" и "свободой", "культурой" и "природой", "природой" и "личностью", "спонтанностью" и "необходимостью", "беспредельностью" и "ограниченностью", "разумом" и "чувством", "сознательным" и "бессознательным" началами становится угрожающим.

Природа в метафизическом смысле, как космос, обладает высшей или абсолютной эстетической ценностью. Доказательством этого тезиса не должно быть какое-либо утверждение, имеющее в виду отдельные эмпирические факты, поскольку в эмпирических оценочных суждениях речь идет не столько о природе как эстетической ценности, сколько об эмпирических основаниях для применения к явлениям природы (отдельным явлениям) субъективного критерия оценки. Если судьей (критерием) своих эстетических качеств выступает сама природа, то ее суд последний, и нет инстанции, в которой можно было бы его обжаловать. Для кого цветут ночные цветы? А они ведь не менее прекрасны, чем розы! Оказывается, что они цветут для летучих мышей. Этого "субъекта" им вполне достаточно, чтобы быть абсолютно прекрасными. Иными словами, замкнутость всех наблюдаемых нами процессов природы (здесь мы берем ее в узком смысле, как непосредственное земное окружение человека), ее самодостаточность, что отражается и в нашем понятии природы как чего-то последнего, абсолютно окончательного места, дальше которого бессмысленно продолжать задавать какие бы то ни было вопросы, - это и есть замкнутость предельного понятия, которое указывает лишь на самого себя. Вот эта логическая самодостаточность понятия природы и есть единственное, "необходимое и достаточное" доказательство также ее абсолютной эстетической ценности. В таком случае, она будучи абсолютной эстетической ценностью, есть основание и источник всех иных эстетических ценностей. Так нередко и оказывалось в истории искусства и культуры, когда последним основанием и критерием эстетического суждения выступала "природа", верность и подражание природе. Понятно, что "природ" в таком случае оказывается неопре-



деленно много; ведь каждая эпоха имела свое представление о природе, "природой" могла быть и другая эпоха в истории.

Проблема эстетического отношения к природе возникла как реакция на внеценностное научное к ней отношение. В свое время В.И.Вернадский придавал чрезмерное, "геологическое" значение именно науке, подавая ее ведущим фактором духовной деятельности, поистине творческим, а все другие проявления, и среди них религия, искусство и философия, - ведомыми. Культурная ценность науки признается как бы самодостаточной, абстрагируется от ценностей других форм общественного сознания, в том числе нравственных и эстетических; это отвлечение и было условием прогресса науки. Такой особый "культурный аскетизм" науки, ее, так сказать, бесчувственность к прочим проявлениям духовной жизни имеет свои следствия для культуры в целом и для отдельной человеческой личности.

Мораль, роль которой всегда состояла в регуляции производимых обществом и людьми энергий различного рода, не справляется с теми силами, которые высвобождает научный разум, да для них и не найдено еще морали. Поэтому область действия морали сужается только до социальной, и даже уже, только до поля отношений между отдельными людьми. Искусство же совершенно утратило свою синтезирующую роль в культуре и просто свидетельствует о происходящем. Но если искусство стремилось выполнять эту роль как бы внутриличностным способом, т.е. не жертвуя ни малейшим проявлением личности в мире (по крайней мере в идеале, по своему понятию, так сказать), то теперь объединяющую роль или, может быть, унифицирующую берет на себя наука. Отчасти это стремление к единству, к синтезу - рудимент эстетического отношения к миру.

Однако как раз искусство - это такое место в культуре, где ценностное сознание, в частности, эстетическое, "у себя дома". Наша проблема, таким образом, содержит как бы два уровня: уровень эстетической ценности природы, как она выступает помимо искусства, и уровень, связанный с решением вопроса: каким образом, в каких видах и жанрах, в каких исторических и культурных различиях представляет природу искусство, открывая ее эстетическую ценность или придавая ей ее? Открывает и придает, поскольку для искусства природа "является" эстетической ценностью; выступая последним критерием прекрасного, природа как бы объективно ею обладает, и в то же время, она бессильна ее, свою эстетическую ценность, окончательно выявить; она нема, искусство за нее свидетельствует об этой ценности. Мало того, искусство может

претендовать от имени высших духовных целей культуры (или свободы) исправлять природу, украшать ее, значит, повышать ее эстетическую ценность. Всякое искусство всегда отсылает к природе, но всегда к разной.

Этому делению вопроса: природа сама по себе как эстетическая ценность и выявление искусством эстетической ценности природы, - соответствует членение проблемы по другому, не зависящему от первого, основанию. Выступает ли природа в целом как некий всеобщий порядок, космос или же в качестве эстетической ценности рассматривается отдельное явление или ряд явлений: ландшафт, небо, облака, пение птиц, тело, драгоценные и недрагоценные камни. Очевидно, что эстетической оценке доступно и то и другое. Космос прекрасен, его принцип - гармония, так полагал Пифагор, придавая ему максимальную эстетическую ценность; идея всеохватывающего порядка одна из наиболее распространенных: "Коснувшись цветка, ты тем самым потревожишь и звезду", - писал поэт-мистик Френсис Томпсон. Он, конечно, преувеличивал, однако между движением небесных тел и живыми организмами на Земле действительно существует связь<sup>2</sup>. Поэтическая оценка единства природы для научной точки зрения - это всегда метафора или преувеличение; искусство же придает природе ценность независимо от научных ее исследований.

Современная ситуация, вызванная неконтролируемой, нередко неосознаваемой по последствиям и разрушительной деятельностью человека, если не создала самой проблемы природы как эстетической ценности, то по крайней мере значительно ее обострила. Эта ситуация предвидена и аллегорически изображена Г.Мелвиллом в конце его романа. Зловещей метафорой-предвидением столкновения и крушения свободной воли, во что бы то ни стало желающей победить природу, олицетворенную Белым Китом, с беспредельностью ее сил, выглядит картина из эпилога "Моби Дика": "И вот когда я плывал поблизости, в виду последовавшей ужасной сцены, меня застигла уже ослабевшая всасывающая сила, исходящая оттуда, где затонул корабль, и медленно потащила к выравнивающейся воронке. Когда я достиг ее, она уже превратилась в пенный гладкий омут. И словно новый Иксион, я стал вращаться, описывая круг за кругом, которые все ближе и ближе сходились к черному пузырьку на оси этого медленно кружащегося колеса. Наконец, я очутился в самой центральной точке, и тут черный пузырек вдруг лопнул; вместо него из глубины, освобожденный толчком спусковой пружины, со страшной силой вырвался благодаря своей большой плавучести

спасительный буй, он же - гроб, перевернулся в воздухе и упал подле меня. И в этом гробе я целый день и целую ночь проплавал в открытом море, покачиваясь на легкой панихидной зыби". Если вспомнить, что этот гроб покрыт загадочными узорами и был как бы произведением искусства, то ясна символика (в особенности в сопоставлении с эпитафией эпилога) - спасается Измаил, как и должен по библейской цитате он оставаться жить, и океан-природа выталкивает как кит из своей пасти-воронки спасительный гроб (гроб как колыбель) - "произведение искусства" для живого-мертвого. Некоторое упрощение не только допустимо, но и необходимо в рассуждении, поэтому упростим: только искусство может спасти того, кто вступил в роковые, "судьбинные" (герой от имени и по предназначению Судьбы занял место загребного в лодке Ахава) отношения с природой, но спасает место, которое одновременно предназначено для жизни и для смерти. Кстати, этот символ-трюк получился у Мелвилла довольно многозначительным и сложным, в нем перекрещиваются много значений. Ведь был предназначен этот гроб для дикаря-гарпунщика, т.е. в человеческом обществе дикарь как бы представитель природы, дикарь невольно мыслится более природным существом, чем цивилизованный человек, он "ближе к природе". Мало того, он лежал в этом гробу полу-мертвый, накануне ожидаемой смерти, но решил остаться жить и, покинув гроб, выздоровел буквально за один день. И Измаил плавает по океану - водной пустыне - в нем тоже один день (вполне достаточно для возрождения); и как в Писании Бог посылает Измаилу колодец с живой водой, так здесь его спасает корабль, а не природная жизненная сила, как дикаря, впрочем последний погибает вместе со всеми. Вероятно, эта взаимная симметричность значит нечто большее, чем аллегория познания природы и спасения. И интересна она прежде всего тем, что здесь проблема отношения человека и природы переплетена с оценкой и осмыслением жизни и смерти.

Итак, в искусстве природа как эстетическая ценность может представлять как тема жизни и смерти. Капитан Ахав, стремящийся к одному лишь господству над стихиями, преследует Белого Кита - грозную тайну природы - и гибнет неизбежно, выживает один только Измаил, житель пустынь. Остается искусство, или точнее "слово" (он выплыл, чтобы рассказать): вначале было слово и оно же завершает историю с природой. Идеи о жизни и смерти могут использоваться для утверждения эстетической ценности различным образом. Самое величественнейшее творение человеческих рук - пирамиды - были частью, центром "Города мертвых", не предназначались для созерцания живыми:

"Пирамида была "Дворцом вечности" и центром большого "Города мертвых" - живые имели доступ лишь к поминальному храму, когда там совершались богослужения в честь "царя, власть которого вечна"<sup>3</sup>. В любом случае (является ли смерть границей между жизнями, или "последней границей"), жизнь и смерть - это главные определения природы как "всего" во времени, поэтому эстетизируется и жизнь, и смерть. Преимущество отдается то одной, то другой. Чаще, конечно, первой, что и понятно, ведь ценность жизни, связанная с фундаментальным свойством самого живого - стремлением к самосохранению и, в потенции, к бесконечному расширению, - одна из высших ценностей человека и его культуры. И эта ценность выражается через красоту жизни, через освящение и эстетизацию любви (всегда есть и оборотная сторона - демонизация любви и выражение любви как отвращения); трудно выбирать среди тысячи примеров поэтизации явлений природы - столь они ярки, красивы и для нашей темы весьма наглядны. Возьмем такой пример:

"На склонах мак и клевер красный  
Природа, полная любви,  
Мне говорит с улыбкой ясной:  
Не бойся, человек, живи!"

(В.Гюго. Успокоительная  
картина /ПерИ.Шафаренко)

И та же мысль, но выраженная парадоксально Алешей Карамзовым: "Дети, не бойтесь жизни!" Иными словами, жизнь страшнее смерти, но ее все равно можно не бояться, по Достоевскому, обратив взор души к любви, к Христу. Жизнь в любви - основа ее, т.е. жизни, эстетизации. Эстетическая ценность жизни и смерти служит образцом в данной культуре, "вместилищем" по отношению к более частным представлениям. И в этой осцилляции эстетической оценки жизни и смерти в конечном счете должна побеждать жизнь (сценарий может быть различным, в зависимости от того, через какие именно перипетии должен проходить человек, спасаясь от смерти). Иными словами, представления о природе, живой и неживой, видимой и невидимой, данной в Универсуме, окрашены ценностью; универсальная цель сохранения жизни выстраивает все эстетические оценки через разнообразные вибрации и колебания от одной противоположности к другой (подобно колебанию маятника Фуко, где центр - высшая эстетическая ценность жизни, а окружение - высшая эстетичес-

кая ценность смерти) все же вокруг ценности жизни. В этих идеях эстетизации отношений к жизни, смерти и любви мы встречаем также самый мощный источник метафор и образов. Вообще тот факт, что явления природы господствуют как материя метафор, например, в поэзии и литературе, сам много говорит о том, каким образом использует искусство эстетическую ценность природы в своих целях; ясно, что эта связь очень тонкая - связь между типом использования явлений природы в их ценностно-эстетическом смысле и внутренними целями произведения. Она каждый раз зависит и от того, как понимает художник назначение своего искусства, и от эпохи и господствующих эстетических установок, и от художественного метода, распространенных стилей, даже от движения моды. Искусство метафоризирует природу как через демонические образы (вампиров, ведьм и т.п.), символы чуждости человека природе, максимальной отчуждения от нее, так и в категориях прекрасного или возвышенного:

"Не оправдала ты честолюбивых снов,  
О слава! Ты надежд моих отвергла клятву,  
Когда я уповал пожать бессмертья жатву  
И яркою броздой прорезать мглу веков!"

*(П.А.Вяземский. Уныние)*

Здесь "мгла веков" и молния, или упавшая звезда, прорезающая "яркою броздою" время, и вечности пейзаж, буквально брошенный одним ударом кисти. И вообще, в каждой почти метафоре присутствуют природные образы. Это означает не только то, что природные явления - как бы образец, символ душевных движений, и не только то, что есть некое сродство между состоянием души и состоянием природы, т.е. определенная ассоциация, "натурализация" душевных движений. Образы природы - это источник эстетической ценности (при определенной установке по отношению к природе). Поэтому, привлекая тот или иной образ природы, мы вместе с ним отмечаем и наличие эстетической ценности этого образа для нашего душевного состояния. Как таковое, природное явление не обладает художественной ценностью, но и она может, в принципе, ему приписываться. Например, когда говорят о живописности ландшафта, гор, облаков. Как писал И.Кант: "Природа прекрасна, если она в то же время походит на искусство, а искусство может быть названо

прекрасным только в том случае, если мы осознаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой"<sup>4</sup>.

Но ценность - это такое понятие, которое, будучи само по себе максимально абстрактным, например, "справедливость", мыслится приложимым к ряду объектов, которые в своей конкретности должны содержать идею, выражаемую этой ценностью. Эстетическая ценность, например, прекрасное, будучи идеей, как и все другие ценности, также должна быть принципиально воплощаемой в ряде объектов, которые тогда оцениваются как прекрасные. Модус существования ценностей таков же, как и идей вообще, с той только поправкой, что они идеи-векторы, т.е. они должны воплощаться. Долженствование придает ценности такую векторность. Эстетические ценности в отличие от партикулярных ценностей-качеств, по своей сути универсальны. Именно своей универсальности эстетические ценности обязаны тем, что они практически могут быть приписаны любому объекту, в том числе не только воображаемому, но даже и не поддающемуся воображению, а только мыслимому. Для Б.Паскаля таким объектом был Универсум, и он придавал ему максимальную эстетическую ценность с помощью того, что мы называем категориями возвышенного и прекрасного (ужасаясь, восхищаясь). Мало того, для передачи своей эстетической оценки Универсума он использует чисто художественный образ. "Вот наше подлинное состояние: то, что делает нас неспособными и надежно познавать и абсолютно не знать ничего. Мы плаваем в бескрайней среде, всегда неуверенные и колеблющиеся; бросаемые от одного края к другому. Но как только мы думаем, что достигли какого-то предела и укрепим его, он сдвигается и покидает нас; и если мы его преследуем, он ускользает от наших укреплений, скользит и спасается от нас вечным бегством. Ничего для нас не остается. Именно такое состояние для нас естественно, и тем не менее оно наиболее противоположно нашей склонности; мы горим желанием найти твердую позицию и последнее постоянное основание для того, чтобы воздвигнуть на нём башню, уходящую в бесконечность; но всякое наше основание трещит, и раскрывается земля до самой бездны"<sup>5</sup>.

Итак, в истории философской мысли нетрудно найти примеры, когда природа как Универсум, Вселенная наделены высшей эстетической ценностью. Сюда же относятся и общеизвестные примеры вселенных, построенных по эстетическому принципу: будь то метафизика Пифагора, даосизма, Конфуция (земной порядок, соответствующий ритуалу, отражает небесный порядок, который построен на музыкальном принципе), Библии

(где Бог, без всякого предварительного наброска, "Словом", сотворил мир и оценил его как прекрасный). Природа, как Универсум, оказывается высшей эстетической ценностью, и это возможно потому, что эстетическая ценность универсальна. С другой стороны, понятие природы, в данном случае, всеобщее. Получается, что нет более адекватного объекта для универсальной категории, чем сам же Универсум.

Понятие природы, однако, может выступать не как всеобщее. Под природой может подразумеваться только видимый мир. Тогда получается иное соотношение с эстетической ценностью. Видим невооруженным глазом мы землю, ее поверхность и небо. Однако путем эстетизации почти любые объекты действительности могут включаться в сферу культуры: так воспринимаются (через подобную эстетизацию) ценности другой культуры и в особенности ценности природы, свойственные другой культуре. Примером тому служат широко известные в европейской культуре "китаизмы", увлечение экзотикой. Действительно, как своеобразно проявляется эта универсальность эстетизации, например, в Японии; эстетическая ценность природы выражается здесь с великим совершенством не только в искусстве, но в образе жизни, в самом повседневном общении: "В Японии формы такого (эстетизированного - Т.Л.) общения весьма многообразны. Эта своеобразная сфера бытовой культуры включает любительское творчество, так называемые изящные развлечения (югэй): чайную церемонию, икэбану, традиционное стихосложение, комбинирование ароматов, игру на музыкальных инструментах, пение и танцы, устные рассказы кодан и ракуго и т.д."<sup>6</sup>. Эстетически осваивается не только облик человека, среды его обитания, но и процесс еды, запахи; все органы чувств вовлекаются в этот процесс. Это уточнение чувствования, культивирование эстетической ценности природных качеств и соответственно эстетических способностей человека отсылает нас вообще к проблеме воплощения ценности. В упомянутой чайной церемонии или в искусстве ароматов культурное настолько тесно сплелось с природным, что они неразделимы. Вот эта нераздельность и в то же время неслиянность есть характерная черта воплощения эстетической ценности в природе. Природный объект (аромат, цветок или чай, придворная дама, воспринимаемая тоже как "цветок" и, одновременно, как произведение искусства) настолько пронизан культурным значением, так плотно опутан тонкой нитью всеобщей и универсальной эстетической связи культуры (в японской и китайской культуре эта связь действительно явно универсальна),

что не просто "наделен" эстетической ценностью, а есть эстетическая ценность.

Вообще говоря, эта сращенность природного и культурного в эстетической ценности природы свойственна не только Востоку. Ей пронизана вся поэзия, в особенности явно в параллелях между состояниями природы и состояниями души, в сравнениях:

"Запах трав, как мысли вслух"

(Шелли. Индийская  
серенада/Пер.Б.Пастернака)

В пейзаже это нередко ставится как самостоятельная цель. Такая важность образов природы объяснима не только тем, что мы природно-культурные существа, но и тем, что культура укоренена в природе; вспомним, какое важное место занимают в любой культуре ценности "рода", "родной земли", Родины.

Другим типом поляризации эстетической ценности природы, помимо опорных смыслов "жизнь-смерть-любовь", но уже как бы с большей дистанцией от конкретной индивидуальной жизни, может считаться представление природы через миф и ритуал. Ритуал - это всеобщее эстетическое представление природы, ее генезиса, порядка и смысла, места человека в ней: это же в препарированном (и служебном по отношению к ритуалу) виде представлено в мифе, который по отношению к ритуалу и самой природе можно было бы назвать картой основных природных и социальных сил, хотя его смысл этим и не исчерпывается. Эта картография природных сил присутствует также в искусстве, и следует она эстетическому принципу. Ясно также, что различные культуры дают нам весьма разнообразный материал в этом отношении. В западноевропейской культуре интересно деление природы - в смысле "всего, что было, есть, будет", что возможно и необходимо, - на мир, ад и рай, которое служит не только спасению человека, но и преобразению природы. Это очень значимое эстетически деление: поляризуются не только дела, заслуги, добро и зло; это прежде всего эстетическая поляризация. В аду все безобразно, хотя в барочной и романтической традиции (вспомним "Демона") отношение переворачивается, демонизму придается высшая эстетическая оценка, но все же наряду с безмятежно прекрасным. Например, описание Рая у Дж. Мильтона - это просто описание нетронутой природы:



"Вот холм, поросший пальмами, и дол  
Сырой, в тысячекрасочном ковре  
Цветов, меж ними - роза без шипов".

Иными словами, рай - только благая природа. Но что интересно, расширить владения Сатана хочет, однако, не от имени природы, а от имени общественного блага: "...Но велят

Общественное благо, честь и долг  
Правителя расширить рубежи  
Империи, осуществляя месть.  
И, миром новым завладев,  
Такое совершить, что и меня,  
Хоть проклят я, приводит в содроганье"<sup>7</sup>.

Надо сказать, что и рай и ад других религий и мифологий тоже, в принципе, разделяется на благую природу, сад, и злую, ужасную, рисуемую через боль и отвращение. Когда пользуются этими стереотипами метафорически, тогда нередко действительность рисуется как ад.

Диалектика добра и зла параллельна диалектике прекрасного и безобразного. Игра природных сил и соответственно наших познавательных способностей сопровождается неизбежно игрой эстетической оценки природы в целом и ее явлений (ее величественности, страха перед ней, ужаса и его преодоления в возвышенном) с помощью различных эстетических категорий. Иными словами, идеирая и ада имеют тот эстетический смысл, что выстраивают определенный ценностный порядок природы, представляемый в произведении искусства и пропитанный игрой ценностных отношений, прямо выражаемых через добро и зло, прекрасное и безобразное:

"... Прощай, блаженный край!  
Привет тебе, зловещий мир! Привет  
Геена запредельная! Прими  
Хозяина, чей дух не устрашат  
Ни время, ни пространство. Он в себе  
Обрел свое пространство и создать  
В себе из Рая - Ад и Рай из Ада  
Он может..."<sup>8</sup>

С мотивомрая тесно сплетается мотив детства. Современное искусство, правда, отступает от этого - например, образ дьявола в

образе маленькой девочки у Феллини. Но оно дает - в искусстве примитива - и всплеск "возврата к детству". Самый близкий пример А.Руссо<sup>9</sup>, его живопись - это возврат в детство, наивность, т.е. как бы к природе. Но разве дети более природны? Они просто не социализированы в достаточной мере. Поэтому они временно пребывают в раю (пока им позволяют взрослые). Почему многие старые люди похожи на дьяволов? Потому что они живут в аду. И смерть - это центр ада (как у Данте центр ада - это окончательная смерть, вечный холод, там Иуду терзает Люцифер). А кто есть Иуда? Тот, кто предал Христа, т.е. вечную жизнь. Иуда предаст жизнь и выбирает смерть, и следовательно, торчит в зубах у дьявола). Но в конструкции Дантова ада-рая через центр как раз и дан проход в рай. Стало быть, все должны стремиться пройти через этот центр (т.е. через смерть), не задерживаясь в нем, как Иуда. Вся история жизни есть путь из рая (детства) через ад (саму жизнь) и через центр ада опять в рай. Данте в "Аду", как известно, рассказывает о втором отрезке пути (начиная от сумрачного леса зрелого возраста). Но такова, в целом утешительная, природно-эстетическая модель мира, круговращения природы при наличии веры и надежды. Но возможно возвращение и не по кругу, а вспять, регресс, к детскому сознанию, или к "примигивным" культурам, интерес к глубине истории, вообще к глубине, тайне, своей, чужой, человечества в целом, стремление от настоящего момента назад, к истокам, к началу; ведь настоящее, если нет надежды и веры, - это всегда середина времен. Тогда начало и есть подлинная природа, мистерия, таинство.

Природа не только сама может выступать предметом эстетического отношения и носителем соответствующей ценности, но и критерием эстетической оценки, образцом оценки. Например, таковы оценки "органично", "естественно" или, в широко распространенном выражении, "как в жизни". Здесь критерием выступает представление о совершенстве живой природы. Эти критерии применяются, в основном, к произведениям искусства. Отсюда требования следовать природе, но поскольку можно следовать лишь тому, что знаешь и понимаешь под природой, то это следование, несмотря на тождество этого принципа в ряде эстетических систем, реализовалось постоянно изменяющимся образом. Природа ведь бесконечна, а наши представления о ней всегда ограничены, но притязания наших конечных представлений тоже бесконечны, и они в искусстве приводят к разным следствиям. Так, если воображение живет внутри уже освоенных представлений и идей о природе, то мы имеем результатом действия этого воображения - "портрет природы". Но ведь и портрет

- это всегда выражение, "лицо" - будь то человека или пейзажа, животного или небывалого чудовища. В живописи даже в том случае, если пишут тело, всегда стремятся выразить не просто природу тела, а именно облик тела, его, так сказать лицо: "Ибо человек - это лицо, у тела нет имени, и скрытый лик никому не ведом", - как остроумно заметил Т.Готье<sup>10</sup>. Только лицо не природно, и потому Бог - творец природы - личность. По облику, лицу узнаем мы и человека, и пейзаж, - поэтому и так называемая нетронутая (неосвоенная) природа или природа без человека - неузнаваема. Придание ей эстетической ценности есть одновременно ее "обличение", узнавание, называние имен. Она приобретает для нас видимость, облик, индивидуализированность, названность, иными словами, природа (в явлениях или в ее обобщенном представлении) становится персонажем. Такой прием приближения природы через персонализацию ее явлений есть, по существу, слепок с образцов мифологического и эпического мышления, достаточно напомнить здесь персонажей-животных, которые действуют не только в баснях, но и в более сложных видах повествования: к примеру, "кошачьих" персонажей в романах; эта вереница, начиная с кота Мура Гофмана, через кота Вельзевула Т.Готье и вплоть до кота Бегемота М.Булгакова и льва Аслана (он же большой кот) К.С.Льюиса восходит, минуя Кота в сапогах, к более древним слоям нашего сознания и к началу истории.

Художник придает эстетический смысл природе или находит его в ней, что в определенном смысле неразлично. Ван Гог, например, дерево представлял себе как индивидуальное существо: "Природа, - писал Ван Гог брату еще в 1879 году, - это реальность, истина, но в том значении, в том понимании, в том характере, который раскрывает в ней художник и которые он дает - высвобождает, вылучивает, освещает"<sup>11</sup>. Несколько позже он признавался: "Чем дальше, тем больше я чувствую, что рисовать фигуры - дело хорошее, что косвенно оно благотворно влияет и на работу над пейзажем. Если рисуешь иву так, словно она - живое существо, - а в конце концов так оно и есть, - все окружающее получается само собой..."<sup>12</sup>. То же самое (т.е. изображение как персонификация) можно сказать и об индустриальном или городском пейзаже, а ведь ни тот ни другой не есть природа, как раз наоборот. Но здесь возникает парадоксальное пейзажное отношение к искусственной среде, которое наводит на мысль, что освоение искусственной среды и вещей, произведенных человеком, привычными средствами - или "индустрия-пейзаж-мираж", - есть шаг по "приручению" результатов собственной деятельно-

сти. До такого приручения они, с эстетической точки зрения, равны "сырой", дикой природе; ибо природа это то, что еще не освоено, а то, что охватывает "индустриальный пейзаж", хотя и представляет собой результат и одновременно средства человеческой деятельности, ей чуждо, особенно если не освоено эстетически (эстетическое же освоение как бы захлопывается на имеющихся эстетических возможностях); ведь, как говорил Р.Дюфи, глаза созданы для того, чтобы не видеть безобразного. Однако из этого факта - эстетического круга в освоении природы, - следует не то, что, якобы, надо развивать наши эстетические отношения, включать в эстетическую картину мира то, что в нее никак не включается. Здесь в статусе природы по отношению к пейзажу оказывается "не-природа", прямо-таки изнанка природы, индустрия (или город). Это пейзажное отношение к индустрии показывает нам, что для каждого настоящего времени культуры, т.е. для каждой "современности", существует своя природа, то, что подлежит эстетическому освоению, то, чему человек придает имя.

Постижение эстетической ценности природы зависит, очевидно, от социальных отношений, от доминирующего в данном обществе типа личности, от уровня развития культуры. Однако здесь трудно избежать утопизма: мы все, разумеется, жаждем сохранить красоту природы, но, во-первых, из этой жажды, к сожалению, не следует, что она сохранится, во-вторых, если перевернуть отношение, из нашей любви к природе (что и означает признание ее высшей эстетической ценностью - ведь то, что мы любим и можем любить, то и прекрасно) не следует с необходимостью совершенствование социальных отношений и самой личности; известно, что любование прекрасным вполне совместимо и с жестокостью и с другими пороками личности, хотя этот факт глубоко нас задевает своей, можно сказать, метафизической несправедливостью. Мнение о том, что любовь к прекрасному прямо ведет к совершенствованию личности и "смягчению нравов", утопично. "Природнический утопизм" единства искусственного и естественного отличает взгляды Дж.Рёскина и У.Морриса. Для Рёскина искусственное, т.е. произведение человека, может быть как бы естественным: "Ничего более совершенного, чем корабль, не создала рука человека. Корабль прекрасен, его контуры отвечают законам красоты: это многообразные извилистые линии - он похож на морскую раковину, его форма как бы отразила следы океанских приливов и отливов. Сам корабль - произведение искусства, и потому рисовать его трудно... Благородной темой живописи корабль становится тогда, когда терпит крушение или разрушается, т.е. когда он становится символом судьбы чело-

века"<sup>13</sup>. У Морриса же эту идею естественности искусственного распространил на весь мир человека - таковы были его требования и к внутреннему миру, и к окружению, и к телу. Для него природа в качестве эстетического критерия - естественности (как "окружающая среда" и как "живая природа", последняя в особенности) - как раз и была абсолютной эстетической ценностью.

У Морриса в своих "Новостях ниоткуда" рисует картину утопического города-сада, даже больше того, его мечтой была вся Англия-сад. В отличие от романтиков, Моррис искал выхода не в так называемой дикой природе, а в прирученной, не в идее леса, скал, океана, а в идее сада - этой промежуточной дружественной нам природы. По мысли Морриса, маленькие поселения (Лондон - маленький, белый и чистый), светлая Темза, окаймленная зелеными садами с вплотную прилегающими к ним полями и лесами, без индустрии, служащей ложным потребностям - более всего соответствуют природе человека и не оскорбляют саму природу, не калечат ее. В его поэтических образах "человеческой" архитектуры просматривается, конечно, средневековый городок, только чистенький и благополучный. Моррис страшился всего искусственного. Он отрицал пейзажный сад, как романтический, так и барочный, с огромными "искусственно-натуральными" деревьями (искусственное должно быть как натуральное, но не наоборот), со специально построенными скалами, гротами. Редкие, экзотические растения он оценивал как гротескные и порицал их выведение; для него нет ничего более безобразного, чем новый сад со свойственным ему кошмаром "цветоводства"; последнее слово он употреблял только в кавычках. Для него сад - это не рай, а утопическая деревня, может быть потому, что город для него - это уж точно ад. Критерий естественности обязателен и для искусственного, и вообще для всякой человеческой деятельности. Образец прекрасного - естественная красота, не экзотическая. Город, архитектура и сам человек должны быть близки к природе, растворяться в ней. Только в дурные эпохи человек оторван от природы, такова и наша эпоха. Поэтому первая задача - оздоровительно-архитектурная, ведь следование природе есть здоровье, а закон природы это красота. Не надо украшать природу, она и так прекрасна. Таково отношение к природе, когда она признается высшей эстетической ценностью. Все остальное согласовывается с ней. Вечный полдень земного рая - это как бы пейзаж-мираж, с особой призрачностью такой идеальной жизни (утопизм не только социальный, но и эстетический).

Современное научное отношение к природе негативно-утопическое. Наука, расколдовав мир, лишила его эстетической цен-

ности, обесцветила его; для самого человека это расколдовывание означает и другое отношение не только к внешней природе, но и к своей собственной. На это изменение чутко откликается и современное искусство - уже нет любования телом человека, которое теперь не представляется совершенным, а главное - у этого "тела" нет лица. Но есть и другая сторона процесса расколдовывания - перестройка наших познавательных способностей, их иная "дисциплина". Воображение и интуиция стали служебными способностями, разум понимается не как способность целенаправленного постижения высших целей и смыслов, а как способность согласовывать средства и цели. Это только лишь инструментальный разум, каким он выступает в научно-технической деятельности. И он признается ведущей нашей "духовной" способностью, хотя на деле таковой не является.

Здесь мы приходим к той точке, где все выше обозначенные вопросы, связанные с эстетической ценностью природы, как бы смыкаются. Это проблема так называемой природы человека. Не в ограниченном моральном смысле, добра она или зла, а в том самом предельном значении, о котором шла речь вначале, при очерчивании смысла понятия "природы". Под природой человека надо понимать, как это утверждал Вернадский, включенность человека во всеобщий космический процесс, и как следствие этой включенности - развитие высших познавательных способностей, разума как планетного явления, ноосферы, искусства, которое, по его мысли, есть космос, пропущенный через душу человека. Однако человек - существо и внеприродное, у него есть "лицо", отпечаток его внутреннего духовного существа. Этот факт приводит нас к другому истоку понятия природы, или понятию "другой природы", и ведет к другому утверждению творчества в высшем смысле, как следствия со-творчества с Богом. Корни его лежат в религиозных интуициях. В частности, в этой идее двойной природы присутствует смысл "порчи" - следствие первородного греха. Как сказано в Писании, вся тварь плачет и стонет, жаждет искупления, спасения, враждует с человеком, виновником своих страданий. Поэтому и знание природы - в современном сознании оно распадается на два основных типа, магическое и научное (магизм со всеми вариантами оккультного знания, есть изнанка современной науки), - восходит к тому представлению, что за видимой порченной природой скрыта подлинная, непорченная, которая, если и не существует в явной действительности, но скрыто определяет все через законы, которые, будучи законами Божиими, должны быть раскрыты, и по ним следует действовать. Поэтому познание предполагает разоблачение, раскрытие, расследо-

вание. Познавательный интерес в своей глубине содержит намерение раскрыть план Бога, которым он руководствовался в своем творении, Его замысел и Промысел. Бог мыслит не явлениями, а законами, потому, расследовав законы, можно реконструировать "потерянный рай", если Бог не изменил Себе и сохранил Свои законы. Таков изначальный смысл научного познания.

Очевидно, что современная наука не помнит о своих истоках. Тем не менее, она постоянно стремится к ним восходить. И если магия имеет своей целью устройство земного рая и достижения бессмертия земного тела (бессмертие Агасфера), то наука свою цель (восстановление непорченной природы) как бы упускает из виду, замещая ее всевозможными идеологическими оправданиями, вплоть до самоценности знания. Современный космизм, восходящий к русским космистам Н.Ф.Федорову, К.Э.Циолковскому, В.И.Вернадскому и др., в значительной степени опирается на эстетическое оправдание, предполагая эстетическую согласованность всех составляющих того предмета ("космоса"), в который оборачивается здесь идея природы. И в этой космической гармонии можно разгадать печать той же еще неиспорченной первой природы.

Однако космизация науки, ее превосхождение от одной глобальной целостности к другой, тот факт, что она отбрасывает одну за другой теории, как змея сбрасывает свою кожу, постоянно обновляясь и устремляясь к универсальному и абсолютному, увязая в частном и относительном, а также тот факт, что она все же никогда не оставляет своих, как правило, тщетных усилий быть не только сокращенным, шифрованным изображением данного мира, но и чем-то большим, трансцендировать границы данного и наличного, хотя это и противоречит ее принципам, - все это свидетельствует, в конечном счете, о ее духовных истоках, к которым она силится вернуться. Оба эти явления современного сознания в отношении к природе - космизм науки и магизм вненаучного знания, столь противоположные на первый взгляд, - имеют между собой нечто общее. Они могут быть поняты как свидетельства, пусть еще не очень достоверные, того, что наша эпоха должна рассматриваться не только как катастрофическая, критическая и гибельная, но и как преобразовательная. В этих явлениях современного сознания - как в космизме, так и в магизме, - предвосхищается новое эстетическое отношение к природе, не чувственно-ландшафтное любованиe и умиление, а некое возвышающе-духовное; первое отношение к эстетическому смыслу природы, условно говоря, "любование ландшафтами" соответствует установке на преобразование природы, вто-

рое отношение - возвышающе-духовное, - соответствует установке на преобразование человека. Таким образом, в отмеченных выше явлениях современного философского и научного сознания предугадывается новый, никогда не бывший ранее или давно уже забытый эстетический смысл отношения к природе, который сам в свою очередь, есть требование нового отношения человека и мира, человека и природы, человека и Бога.

Это новое отношение предвосхитил Н.А.Бердяев в своей работе "Смысл творчества", и позже, уже будучи за границей, он также говорил о преобразовательном смысле технизации и космоизации современного сознания и вообще человека: "Культура в период своего цветения была еще окружена природой, любила сады и животных. Цветы, тенистые парки и газоны, реки и озера, породистые собаки и лошади, птицы входят в культуру. Люди культуры, как ни далеко они ушли от природной жизни, смотрели еще на небо, на звезды, на бегущие облака. Созерцание красот природы есть даже по преимуществу продукт культуры"<sup>14</sup>. Но сам тот факт, что человек современности становится рабом технической цивилизации, не оценивается им однозначно и отрицательно; оценивая его с точки зрения Духа, Бердяев справедливо полагает, что освобождение человека от рабства извращенной природе, технике лежит на путях духовного преображения человека: "В своей исторической судьбе человек проходит разные стадии, и всегда трагична эта судьба... Путь окончательного освобождения человека и окончательного осуществления его призвания есть путь к царству Божию, которое есть не только Царство Небесное, но и царство преображенной земли, преображенного человека"<sup>15</sup>.

---

1 См.: *Laland A. Vocabulaire technique et critique de la philosophie.* P., 1983.

2 *Фабр П.* Популярная экология. М., 1971. С.75.

3 *Замаровский В.* Их величества пирамиды. 2-е изд. М., 1986. С.27.

4 *Кант И.* Соч. М., 1967. Т.5. С.322.

5 *Pascal B. Pensees.* М., 1967. P. 51-52.

6 *Гришелева Л.Д.* Формирование японской национальной культуры. М., 1986. С.64.

7 *Мильтон Дж.* Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борей. М., 1976. С.115, 119.

8 Там же. С.32-34.

9 «Усталая, пресытившаяся художественная интеллигенция увидела в Руссо мастера, помогавшего ей вернуться в собственное детство, погрузиться во времена "младенчества человечества". Руссо выдвинула та самая волна,



которая заставляла парижан увлекаться негритянской скульптурой, архаическим Востоком, "рисунками детей"» (Калитина Н. Французская пейзажная живопись. Л., 1972. С.184). С этим же "другим", кроме "наива", экзотизма, связана также проекция эстетической ценности любого иного утопического характера, включая известные классические утопии.

- 10 Готье Т. Капитан Фракса. М., 1986. С.190.
- 11 Ван Гог. Письма. Л., 1966. С.52.
- 12 Там же. С.66.
- 13 Цит. по кн.: Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XX века. М., 1986. С.27.
- 14 Бердяев Н.А. Человек и машина//Вопр.философии. 1989. №2. С.149.
- 15 Там же. С.162.

### § 3. Мир природы и природа живописи

Живопись как "божественное" искусство нередко ставится выше всех других видов искусства, ибо она воплощает образы в красках во всем их блеске и богатстве и при любом освещении<sup>1</sup>. Ведь архитектура - тела, и только живопись способна соединить тело с пространством, с тем воздухом и светом, в котором они живут.

Однако это "божественное" свойство живописи покупается дорогой ценой - ценой отказа от реального объекта, от третьего измерения. "Плоскость составляет главную "условность" живописи, и главная трудность живописца состоит не в том, чтобы преодолеть эту условность (преодоление ее означает отказ о искусства - вспомним птиц, клевавших виноград Зевксиса), а в том, чтобы выдержать ее, так сказать, в одном ключе или, выражаясь иначе, на одинаковом расстоянии от действительности" - так очень точно определяет природу живописи Б.Р.Виппер<sup>2</sup>. Зритель же часто забывает о ее двухмерности и поддается целиком ее иллюзии, или же рассматривает плоскость как неизбежное зло, которое надо игнорировать.

В.Кандинский обратил внимание на то, что зритель одинаково спокойно созерцает змею и маргаритки, которые изображены на картине, - этим снимаются, по его мнению, все рассуждения о достоверности, иллюзорности живописного изображения. Нельзя вступить внутрь холста - ни в достоверно изображенную шишкинскую сосновую рощу, ни в иллюзорное пространство помпейских росписей, не разрушив их. В диалоге искусства с реальностью человек выступает в роли посредника, воплощая двойную условность как основное условие возможности этого диалога: условность языка творения и правила восприятия этого творения. Хрестоматийно известный эпизод из "Дон Кихота", повествующий о том, как Рыцарь Печального Образа отождествил театр и жизнь и реально вмешался в совершавшиеся на сцене условно-театральные события, что привело к разрушению искусства, - актуален и в отношении живописи. Уровень художественного освоения природы определяется не только самой живописью, но и тем, насколько ее умеют смотреть.

Художник не воссоздает точно явления природного мира (точность - это курьез, "обманка"). Но почему? Разве природа не само совершенство?! Дело в том, что человек стремится продол-

жить труд самой природы, однако сделать это так, чтобы "синева сделалась еще синее, а камень - каменнее" (В.Б.Шкловский).

В диалоге живописи как особого вида искусства с миром природы можно вычленить по крайней мере два важнейшие параметра: первый связан с вечным и неизменным началом, обусловленным самой сущностью, природой живописи; второй - временной, исторически меняющийся, связанный не только с развитием самой живописи как искусства, но и со всем комплексом науки о природе, с осознанием "картины мира" в культуре.

Дело в том, что каждая картина выполняет две функции - изобразительную и экспрессивно-декоративную. "Язык живописи вполне понятен лишь тому, кто сознает декоративно-ритмические функции плоскости картины", - отмечает Б.Р.Виппер<sup>3</sup>. Существование помнить при восприятии живописи, что мы всюду видим узор (прожилки на листе или камне, крыло стрекозы или бабочки), геометрические формы-треугольники горных вершин, кубы домов, квадраты и прямоугольники полей и виноградников, линии дорог. Эти, "абстрактные" формы не более условны чем гора, дорога, дом как таковые. Пейзажист создает "вторую реальность", "мир видимостей", он говорит на языке форм природы и о природе, потому что иного не дано. Природа для художника лишь словарь - говорил Делакруа. Прорывы в "иные миры" в прямом и метафорическом смысле все равно моделируются из зримой данности. Любая условность в искусстве, "искажение" данности не уничтожает ее, а, пожалуй, даже усиливает память о ней, так как всякая расшифровка требует узнаваемых опор. Гиперреализм и абстракция как язык, на котором "рассказывается" о природе, в принципе не более условны и отчуждены от окружающего природного мира, чем самое добродетельно-реалистическое воспроизведение в картине действительных природных форм - все это лишь плоскость холста, сочетание красок и разнообразие линий.

Язык живописи выполняет двоякую функцию: с одной стороны, он служит декоративным и экспрессивным целям, украшает плоскость картины, с другой стороны, те же элементы как бы отрицают плоскость, перестают быть реальностью и делаются фикцией, и изображают близкое и далекое, тьму и свет, пространство и время.

Человечество в период палеолита совершило исключительный по трудности и новизне шаг, до этого ничего не изображавшее и не видевшее ни одного изображения, оно овладело способностью образного отражения и познания действительности с по-

мощью символического использования линии, цвета, фактуры материалов.

Отправным изобразительным элементом была обводка или оттиск кисти руки - назовем это изобразительностью; одновременно с этим появились так называемые "макароны" - запутанные, хаотически пересекающиеся группы из параллельных волнистых линий, прочерченных двумя пальцами, - условно назовем это абстрактно-орнаментальной формой живописи. Кроме того можно выявить в живописном языке первобытной живописи округлые и прямоугольные формы. В природных объектах выделялись то круг и овал, то квадрат и треугольник. Изменяющийся во времени живописный образ природы то смягчался, воспринимался округло, естественно, то упорядочивался, выпрямлялся, становился конструктивно жестким. Врожденное чувство ритма и гармонии, присущие человеку, позволяют провести аналогию между явлениями природы и живописью. "Человек испытывает потребность в эстетическом преобразовании двух чисто человеческих свойств нашей природы - ритмию нашей мысли и утрату яркости восприятия вследствие привычки. В борьбе с ними рождалось искусство ритма и искусство образа", - отмечает Я.Я.Рогинский<sup>4</sup>. Живопись отыскивает в вещах, людях, в явлениях природы все то, что недоступно при машинном обладании и остается как бы вечно новым, будучи в то же время давно знакомым. Ритм организма человека, особенно в условиях "срывных ситуаций", стремится вернуться при любой возможности в общий ритм природы, ищет симметрии, повторов, устойчивости.

Воплощение истинного, природного ритма в живописном образе дает ощущение избавления от страдания и скуки, так как созерцание живописного произведения избавляет от автоматизма. Согласно афористичной формуле Я.Я.Рогинского, "образ - это возвращение нашим ощущениям новизны. Ритм - это иллюзия, что решение найдено"<sup>5</sup>.

Ограниченность тем, выбранных из безграничного многообразия природы, - это важнейшая черта сознания первобытного художника, получившая выражение в стереотипности его деятельности; он создает образ зверя, а из многообразия видов зверей изображается лишь самое основное, единообразие, в полном подчинении стандарту.

В живописи изначально существует канон, элементарная изобразительная модель. Постепенно складывается более условная форма: изображение простейшим образом - "экспонированием" и сохранением символических частей зверя -

сменяется темой-доминантой, когда часть является полноправным заменителем целого. Сначала в живописи получили воплощение отдельные элементы природы, и гораздо позднее - выражение атмосферы и общей картины природы.

В первобытном искусстве сосуществуют предельно натуралистические и предельно абстрагированные решения. Так, условно-орнаментальное изображение птицы - это абстрактная идея в адекватной ей графической форме, т.е. понятийное изображение, а это свидетельство сложной системы мышления. Особенности палеолитической живописи были и "открытость" изображения, и отсутствие "рамки" как формального приема, и то, что в ней нет центра, верха, низа, направления действия, нет композиции и иерархии связей.

Развитие живописи в ее связи с миром природы выражалось прежде всего в расширении объекта живописания. В современном искусстве все достойно представлять мир природы, тогда как в эпоху первобытности, и в средние века, и даже в новое время - область живописного видения природы была весьма ограниченной. Например, в Альтамире - вершине живописного изображения природы - это буйвол, в критской живописи - спрут, в средние века - лишь те цветы и птицы, которые наделены символическим смыслом, а в новое время - только те части природы, которые связаны с поэтическим образом или живописностью.

В живописном образе природы изначально сосуществуют три формы: 1) сюжетная (собственно пейзаж, картина природы); 2) знаковая, или символическая живопись; 3) орнаментальный образ природы.

Первая - это естественно-элементарная форма, непосредственно строящаяся на образе действительности и наименее условно отображающая его, она всегда обогащала две другие. Так, крайняя степень обобщения целого сюжетного изображения или его части, особенно важной по смыслу и доведенной до уровня линейной схемы, давали знаковые символы. А ритмично-композиционное повторение последних создавало орнаментальные мотивы. Главная особенность живописи состоит в том, что ей имманентно присуща способность внушить зрителю ощущение, что существующий мир природы совпадает с тем, чем ему быть надлежит, т.е. создать ощущение, что природа оказалась самым совершенством. Таким образом, в ней желаемое и действительное словно совпадают. Достаточно вспомнить в этой связи, что утопическая идея о том, что "красота спасет мир", была связана, как

известно, с великолепным живописным образом идеального мира природы, воссозданном в пейзажах Клода Лоррена.

До появления станковой картины и происшедшим практически одновременно с этим кардинальным явлением сложением пейзажной живописи как жанра в эпоху Возрождения, - место, где располагалось живописное изображение, было более значимо, чем само это изображение. До появления городов возрожденческого типа, отделивших культуру от природы, для человека весь мир был природой. Колонны храма Геры в Олимпии естественно соседствовали, "читались" как часть священной рощи, посаженной ее сыном Гераклом, детали фантастической архитектуры в иконах "Благовещение" "вырастали" так же, как горы в иконах "Преображение".

Долгое время существовал басенно-назидательный характер образов природы, явления природы наставляли в чем-то, иллюстрировали что-то, предостерегали и т.п. - т.е. их природность была в них не самым главным, а лишь внешней формой выражения чисто человеческих проблем, природа еще не стала объектом живописного постижения. Пейзажные фоны в картинах Леонардо и Рафаэля, лилии в "Благовещеньи" Дж.Беллини, огурцы, яблоки в "мадоннах" К.Кривелли, при всей любовной достоверности изображения, всего лишь аллегории; природа только красивый, многозначительный фон деяний человека.

И лишь романтики "забыли себя", обомлели перед величием и красотой природы как таковой, она предстала как гарантия вечности перед хрупкостью человеческого бытия. У импрессионистов природа стала "своей", такой же, как и мы, - отсюда "мимолетности" их природных впечатлений.

В XX веке - мир природы, претворенный в живописи, предстал или как миф, или как документ; страх и надежда человека связаны с этим миром. "Космос, проходящий через сознание живого существа", о котором писал В.И.Вернадский, является основой нашего мифологического видения природы<sup>6</sup>.

Одним из важнейших моментов, который во многом определял характер диалога мира природы и живописи, является меняющееся в истории культуры представление о том, что считать "красивым" и "некрасивым" в природе. В этом отношении общезстетическая роль живописи в культуре огромна, так как во многом именно она воспитывает глаз и вкус. Во всяком случае поэтическое восприятие природы, можно сказать, предначертано живописью, что доказывается созданием "поэзии, подобной живописи". Хотя нередко в истории духовной культуры соотношение живописи и поэзии было иным: слово, поэтический образ,

литературная традиция определяли характер пейзажной живописи, например, у романтиков.

Если проследить только один мотив: какие деревья предпочитали включать в пейзажные композиции художники разных эпох, то становится очевидным, что долгие столетия господствовала в пейзажной живописи пышная зеленая крона, и только П.Брейгель и потом Рембрандт впервые увидели и запечатлели красоту обнаженных ветвей, их удивительный рисунок и динамику пересечения линий. Сейчас трудно себе это представить, зная картины "Грачи прилетели" А.К.Саврасова или "Деревья" П.Митурича.

Несомненно, и характер природы во многом предопределяет образный язык пейзажной живописи: камни и цветные почвы Армении, очертания Фудзи и цветение вишен Японии, лес, дали и река в России и т.п. Даже характер неба предначертывает цветовую гамму и фактуру пейзажной живописи: яркая голубизна среднеазиатского неба претворена в пейзажной миниатюре; серое, облачное небо Англии вызвало к жизни гризайль и акварель.

В некоторые периоды истории пейзажной живописи существенным элементом ее структуры было включение и нерукотворных образов природы. Так, уже в первобытной живописи древние художники-анималисты использовали естественный рельеф стены, а в период Возрождения великий Леонардо утверждал, что вершина пейзажной живописи - это "пейзаж", создаваемый самой природой, к примеру трещинами и плесенью на старой стене.

Важнейшим элементом пейзажной живописи является колорит. Чувство краски имеет свою историю, например, палитра прославленного Полиглота состояла только из четырех красок - черной, белой, красной и желтой. В каждой краске мы различаем три качественных признака - это собственно цвет, а также светлость и интенсивность, кроме того выделяют их теплый или холодный тон (первые еще зовут позитивным, второй - нейтральным, или негативным). Теплые тона доминировали в полотнах Тициана, Рубенса, Рембранта, холодные - у Боттичелли, Эль Греко, Мурильо. Все краски, как известно, - это результат действия света. Поэтому кардинальным изменением в характере пейзажной живописи был выход живописцев из мастерской на открытый воздух - пленэр.

В истории пейзажа постепенно нарастает интенсивность цвета, отсюда возникает еще одна особенность нового и новейшего искусства. Чтобы получить желаемый тон, старые мастера смешивали краски на палитре, но смешанная краска бледнее чи-

стых красок, поэтому живописцы XIX века переходят к несмешанным краскам, предоставляя им смешиваться в глазу зрителя (так использовали цвет лишь мастера мозаики). До крайней степени этот прием довели художники пуантилисты.

Параллельно интенсивности колорита идет реабилитация линии, например, в пейзажах Матисса, Гогена и Ван Гога. Аполлодор был первым художником, который пытался в живописи передать свет и пространство, - до него многие тысячелетия господствовали линия и плоский силуэт. Аполлодор же первым создал независимую от архитектуры станковую картину - "он открыл двери живописи", говорили о нем. Однако станковая картина заняла свое ведущее место в живописи Европы лишь спустя полторы тысячи лет.

В пейзажной живописи, разумеется, важнейшей проблемой всегда было создание иллюзии пространственности. Восприятие пространства как глубины кажется нам таким естественным, однако владение им далось европейскому художнику лишь ценой долгих поисков.

Следует отметить, что конструкция пространства в картине служит не только оптической цели, для создания иллюзии глубины. Эффект глубины оказывает огромное эстетическое воздействие - драматизирует образ природы, в целом создает особый ритм, пробуждает определенные эмоции и мысли.

Например, долгое время в европейской культуре было распространено осознание человека как путника, а мира - как области его странствий, буквальных и символических (блужданий человеческой души), которые получают воплощение в пейзажной живописи. Иногда мир природы предстает как зловещий лабиринт, в котором путник чувствует себя потерянным. Нередко его скитания исполнены бедствий (чаще всего в скитаниях по морю). Пейзажи И.К.Айвазовского, графика Р.Кента - классическое воплощение подобного видения судьбы человека в "мировом океане". Большую область пейзажной живописи составляют изображения мира природы как пути паломника или обители отшельника. Частью этого рода композиций являются живописные образы природы, предстающие как символы перехода в мир иной - в область вечности. Вечность - "громовое слово"; гром, гроза, ненастье - это символы испытаний. Пейзаж с грозой Джорджоне ("Гроза", ок.1508) - один из самых ранних живописных пейзажей в европейском искусстве. Его пафос, по существу, космологический. Так в мир врывается вечность - она вневременна, мгновенна, как вспышка молнии, она обращается и в миг, и в без-времяе. Ощущение застывшего мига,



безвременья, отсутствие какого бы то ни было изменения и движения делает этот шедевр Джорджоне своего рода аллегорией, эмблемой вечного мира природы. Так, в ее структуре легко угадывается круговая композиция, а круг, как известно, - это эмблематический образ вечности.

Очень важным для выражения эмоционального тона картины оказывается выбор горизонта. "Горизонт - это камертон композиции", - подчеркивает Б.В.Виппер<sup>7</sup>. Можно сказать, что низкий горизонт боле распространен у итальянских и французских мастеров, тогда как высокий горизонт более популярен в Северной Европе. Например, меланхоличный характер пейзажных композиций Ватто во многом предначертан низким горизонтом при изображении природы. Если же линия горизонта делается очень низкой, то образ природы приобретает черты некоторой театральности.

В композициях с высоким горизонтом ощущаются черты, присущие народной фантазии, средневековой плоскостной концепции пространства - поверхность земли поднимается почти отвесно и все изображение приобретает орнаментально-сказочный характер, например, в пейзажах П.Брейгеля. Композиции с высоким горизонтом придают пейзажному образу уютный, интимный, несколько обыденный характер.

Очень важным элементом пейзажной живописи является также соотношение центра, левой и правой стороны картины. Показателен в этом плане известный офорт Рембрандта "Три дерева", в котором передано напряжение жизненной борьбы в образах этих деревьев. Но стоит перевернуть композицию, как они лишаются активности и напряжения: деревья становятся не главными в пейзаже, главный акцент теперь переносится на дали, на уходящие грозные облака.

Долгое время было принято считать, что живопись - это "остановленное мгновение", что это сугубо пространственное, а не временное искусство. В современной теории искусства последние несколько десятилетий, и у нас, и на Западе, ученые все больше открывают в пейзажной живописи воплощение временных метаморфоз в мире природы. Именно временной параметр, временной пульс пейзажной живописи характерен для современности. Дыхание времени, чувство становления и изменения образов природы, воплощенное в живописи, делает пейзажную композицию особенно выразительной.

Когда живописец хочет изобразить процесс движения, тогда неизбежно возникает противоречие между изменчивостью (признаком движения) и неизменностью (знаком статики). Раз-

решение этого противоречия в искусстве тесно связано с философским пониманием времени в ту или иную эпоху. Пожалуй, именно через время характер живописного образа природы наиболее тесно связан с философией.

Пейзажные композиции в помпейских росписях - это не реальные арены действия героев (например, странствия Одиссея), а как бы отражение всей небесной сферы; странствия Одиссея совершаются не в определенные отрезки времени.

Уже у Плотина время предстает как некая духовная энергия, как жизнь души. Образ природы в средневековом искусстве - это место странствия души. Здесь время окрашено субъективным переживанием ожидания будущего, воспоминанием о прошлом, т.е. "историческим временем". Картины природы в средневековой миниатюре "читаются" как текст слева направо (или, наоборот, подобно чередованию писем), и вместе с тем композицию отличает одновременность (симультанность) изображения разновременных явлений жизни природы. (Например, сцены сотворения человека и грехопадения в Раю). Очень важно помнить при восприятии времени в пейзажной живописи, что оно имеет два измерения - последовательность и одновременность; первое, наиболее обычное, предстает как "нанизывание" чередующихся картин, второе же - более сложное, оно выражает способность человека в одно и то же время переживать несколько объектов сознания. Иными словами, у времени есть не только протяженность, но и своеобразный "объем", оно разворачивается как бы в двух измерениях. Это второе свойство наиболее ярко претворено в пейзажном искусстве стиля барокко.

Динамизация пространства с помощью передачи изменений в явлениях природы во времени все усиливается в ходе развития этого вида искусства - воздух и свет наполняют энергией всю пейзажную композицию.

Необычно тонким, даже, можно сказать, утонченным, было художественное осознание времени в начале XVIII века, что, разумеется, сказало и на искусстве пейзажа. Теснейшим образом с философией Лейбница, в частности с его теорией бессознательных представлений о различных точках зрения, различных перспективах единого мира, связаны пейзажные композиции Ватто; он передает физическую неуловимость образа, заставляет обостренно воспринимать временные процессы. В знаменитой картине "Отплытие на остров Киферу" Ватто удалось воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое, невозвратного времени.

Уже в эстетике Канта, а затем с особой остротой в учении о времени Шопенгауэра шел процесс "деклассирования" времени и превращения его в некую демоническую силу, иррационализирующую действительность. Такое осознание времени получило наиболее яркое воплощение в картинах Жерико, Делакруа и Ренуара.

На рубеже XIX и XX столетий в культуре Запада усиливается тенденция к поглощению пространства временем (так для А.Бергсона пространство только "фантом времени"). И в пейзажной живописи, например, в картине "День" Г.Ходлера (ок.1900) все противостоит импрессионистическому мгновенному восприятию как космический, "вечный" ритм времени.

Другой путь в художественном претворении феномена времени в его эмоциональной окраске был избран русской пейзажной живописью. Так, например, трагический образ неумолимого времени создан в пейзажных этюдах А.Иванова ("Аппиева дорога").

Спасительная благодать живописных образов природы проявила себя в экстремальной ситуации - среди ссыльных декабристов. Анималистическое искусство и живопись цветов декабриста П.И.Борисова (им было создано около 600 акварелей), по свидетельству многих декабристов, было для них душевной опорой, вселяло надежду и веру в жизнь<sup>8</sup>.

Два элемента в структуре картины создают переход от плоскости к изображению (то есть фикции, видимости), они одновременно принадлежат и к реальности, и к видимости. Это формат и рама.

В формате пейзажного полотна художник выражает основной принцип своего видения мира природы в данном произведении. Горизонтальный, вытянутый формат дает предначертание повествовательной композиции, содержащей последовательный показ видов природы, проходящих перед несколько отстранено созерцающим их зрителем. Напротив, квадратный формат или вытянутый по вертикали, сразу приостанавливает динамику и придает композиции торжественность, некоторую статичность. Однако узкая, вытянутая вверх картина обретает динамику, выражающую взаимодействие сил неба и земли, верха и низа, а не центра, правой и левой стороны, как в горизонтально вытянутой картине.

Очень велико эмоциональное воздействие формата картины. Так, поперечный формат давит, вносит оттенок грусти. Известно, что Милле сначала задумал свою картину "Собирательницы колосьев" в высоком формате, но очень скоро почувствовал, что

только поперечный формат позволит передать атмосферу заброшенности и сырости осеннего пустого поля и бедных, согбенных собирающих колосьев на нем.

Стилистическое значение рамы менее важно, чем формата, но все же и она очень активно участвует в эстетическом воздействии пейзажной композиции на зрителя; подобно постаменту, рама выделяет картину над действительностью и тем самым усиливает ее иллюзорность. Это происходит потому, что рама, в отличие от картины, во-первых, трехмерна и, во-вторых, скошена вовнутрь, и тем самым подготавливает возникающую от восприятия живописи иллюзию глубины.

По тому, как в разные эпохи соотносились живописное изображение природы на полотне и его обрамление, можно судить о понимании в то или иное время связи искусства с реальностью. Так, у живописцев XVIII в., склонных к крайней оптической иллюзии, органичное слияние картины и рамы заходит так далеко, что картины оказываются вставленными в иллюзорную, мнимую раму (в росписях Тьеполо).

Так происходит смещение границ, приводящее к потере дистанции с действительностью, и тем самым к разрушению целостности художественной картины мира природы.

В период кватроченто теоретики сравнивали картину с видом в окне (например, Альберти). И сама картина в целом - такое окно, и, что важно в связи с рассматриваемой проблемой, изображенное в картине окно (или дверной проем, арка, лоджия) позволяет увидеть пространство, природное окружение. "Знаменательно, что именно природа оказалась вынесенной в глубинное пространство третьего измерения и тем самым отстраненной, оторгнутой от жизненного пространства человека", - отмечает И.Е.Данилова<sup>9</sup>. Естественная природа пугала, ей, согласно Альберти, "не следует доверяться"; она противостоит "улучшенной", "доведенной до совершенства", "благодаря выдающейся остроте человеческой мысли"<sup>10</sup>, - говорил Дж.Манетти.

В период появления станковой картины (поздняя готика и раннее Возрождение) рама представляла собой настоящее архитектурное сооружение, в чем сказывалась память о той тесной связи живописи с архитектурой, которая отличала всю историю ее, вплоть до эпохи Возрождения.

В современной пейзажной живописи Запада и в теоретической литературе об этом искусстве наиболее четко выделяются две тенденции: первую можно, пожалуй, связать с общим, чисто сциентистским "онаучиванием" художественной деятельности. Пейзажу, анималистической живописи отводится роль достоверной иллюстрации новых открытий в естественных науках; в этом

случае обычно, как аргумент в пользу такой позиции, вспоминаются ботанические штуфии Леонардо да Винчи. Вторая тенденция связана с пафосом естественности и первозданности - иррационализма и стихийности. Мир природы, воссоздаваемый художниками в рамках этой эстетической установки, предстает как воплощение хаоса и игры случайностей. Если в первом случае художники обычно строго выстраивают свои произведения, точны в воспроизведении каждой детали зримого мира, то во втором - живописное полотно являет нагромождение едва узнаваемых природных форм, главное в произведении - это передача стихийной игры природных сил. Однако в целом в современном мире пейзажная и анималистическая живопись предстает как "охранная грамота" природы, как иллюстрации Красной книги. Став "самой уязвимой, нежной частью мироздания, реальные животные отступают в область памяти и воображения", - отмечает исследователь, удивительно точно и тонко передающий процесс оживления в современной культуре архаичных и мифологических образов природы<sup>11</sup>.

В иерархии жанров живописи пейзаж, анималистическая живопись, изображение цветов не очень часто играли ведущую роль, но всегда они выражали дух эпохи. И в современном искусстве, при несомненном господстве тематической картины и портрета, пейзажное искусство позволяет судить о нравственном климате, о месте и роли человека в обществе. Достаточно вспомнить нашу пейзажную живопись 1930-40-х годов, в которой выражалась основная идея: "Лес рубят - щепки летят", и противостоящие ей, по сути, пейзажи и натюрморты, создаваемые художниками в наши дни, в которых выражен основной нерв эпохи борьбы за выживание человечества - благоговение перед жизнью.

- 
- 1 См.: *Леонардо да Винчи. Книга о живописи // Эстетика возрождения. М., 1981. Т.2. С.361.*
  - 2 *Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С.148. Общая характеристика живописи как феномена строится на основе этого глубокого исследования.*
  - 3 Там же. С.149.
  - 4 *Рогинский Я.Я. Об источниках возникновения искусства. М., 1932. С.24.*
  - 5 Там же. С.26.
  - 6 *Вернадский В.И. Избр.соч. М., 1960. Т.5. С.121.*
  - 7 *Виппер Б.Р. Указ.соч. С.182.*
  - 8 См.: *Куйбышева К.С., Сафонова Н.И. Акварели декабриста Петра Ивановича Борисова. М., 1968.*
  - 9 *Данилова И.Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984. С.103-114.*
  - 10 Цит. по кн.: *Данилова Е.И. Указ.соч. С.106.*
  - 11 *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986. С.145.*

#### § 4. Образ природы в музыке

Многообразная музыкально-художественная образность скрывает в себе определенную эволюцию самого отношения к природе - от простого "подражания", идея которого отнюдь не самоочевидна, до эстетизации и стилизованных форм, могущих быть достаточно явными или опосредованными. Выбирая определенную традицию, в рамках которой осуществлялось своеобразное конструирование художественного объекта - "образа природы", мы сознательно идем на ограничения. Определив эту традицию - западноевропейское письменное профессиональное музыкальное искусство, мы также стремимся выделить константное и изменяющееся в осмыслении "образа природы", намеренно отсекая многое, нуждающееся в объяснении, но не зависящее прямо от морфологии искусства. Отношения музыкального и природного - особого рода, они, можно сказать, гораздо более неоднозначные и ускользающие от определения, нежели в других видах искусства.

"Образ природы" - едва ли не недостижимый объект для музыкального содержания, если понимать природное как нечто образно-конкретное, вызывающее к чувственности, к созерцанию. И еще более рискованная, если и не вовсе сомнительная, задача - воссоздать этот объект в его предметной достоверности музыкальными средствами. В классической традиции нематериальность музыкального предмета сказывается, к примеру, у Моцарта в стеклянной гармонике - вспомним чудесные звоны в "Волшебной флейте". Расколдованная в этих звучаниях природа буквально завораживала слушателя и оставалась непостижимой загадкой. И недаром идеалом совершенной музыки для классического вкуса оставался именно Моцарт, запечатлевший двойную перспективу - отраженного природного и преобразованного в сверхприродное.

Сложнее, казалось бы, обстоит дело с некоторыми произведениями Бетховена - признанного пантеиста и, если верить расхожим схемам, чуть ли не родоначальника романтической литературной программности. При всей заманчивости интерпретации "Пасторальной симфонии" как буколической картинки в стиле сентиментальных идиллий или романтических пейзажей, она полностью расходится и с замыслом композитора, и с тем содержанием, которое передает симфония.

Повышенная миметичность ораторий Гайдна, раздражавшая классический эстетический вкус, опиралась на долгую историческую и эстетическую традицию, спорящую с классикой, противодействовавшей ей и даже боровшейся с ее излишествами. Рядоположные картины универсума, рисуемые в "Сотворении мира", - хаос, звезды, ослепляющий свет, восход солнца, осязаемость земли, а рядом с этими элементами и стихиями переданные с той же достоверностью, старательной точностью движения змеи и тигра, - все это не просто напоминает старинную фреску или свод bestiaria, в которых любому существу уготовано должное и подобающее место в космосе; музыка может "наивно-поэтически" запечатлеть эту связь, - звукопись Гайдна, оцениваемая Гегелем как "фокусничанье", таит в себе связь с эстетикой и поэтикой барокко, с выработанными в рамках этой культуры принципами "изображения", "подражания", которые для классического вкуса являются изменой музыкально-прекрасному<sup>1</sup>. Сама морфология искусства основана на полемическом противопоставлении способности-неспособности подражать природе. Рабское копирование природных объектов музыкальными средствами вызывает насмешки: по словам мадам де Сталь, <<один остроумный человек сказал, что "при появлении света (в "Сотворении мира" Гайдна - МЛ.) надо было затыкать уши"<sup>2</sup>>>.

За этой позицией стояла не просто личная неприязнь, но спор двух эстетик. То, что классическому вкусу казалось странным, варварским, причудливым, грубым и безвкусным, не было таким в эпоху барокко, стремившуюся к созданию "всеобщего языка", не находившую разрывов между природным миром и искусством. Барочное отношение к природным объектам, к возможностям их передачи в искусстве было принципиально иным, нежели классическое.

Язык соответствий, доведенный в эпоху барокко до цветозвуковых представлений, разработал в музыкальной эстетике А.Кирхер. Интервалы соответствовали следующим цветам: полутон - белому, малая терция - желтому, большая терция - светло-красному, квинта - золотому, большая секста - огненно-красному, малая секста - красно-фиолетовому, октава - зеленому, септима - фиолетовому, уменьшенная квинта - синему, тритон - темно-коричневому, кварта - коричнево-желтому, малый целый тон - серому, большой целый тон - черному<sup>3</sup>. Эта тонко проработанная программа предвосхищает теории звукосимволизма. Объектом изображения становилось пение птиц. Барочная репрезентация преследовала не иллюстративные цели: каталоги птиц, представляющие в "Уроках" Ф.Куперена-Великого, в произведениях

Рамо, в пьесах других французских клавесинистов, в каприччио Фрескобальди, Б.Паскуини и других мастеров, не выдерживают ни малейшей критики с точки зрения документальной достоверности; об этом позже скажет Мессиаен, страстный любитель птиц, собиратель их голосов, создатель целой концепции, в которой немалую роль отведено природным звучаниям. Музыка барокко не столько "подражает" природе, сколько притворяется подражающей.

Идея обращения к природному объекту в музыке возникла далеко не сразу. Традиция изображенного "пения птиц" - чисто французская в своей основе - берет начало именно в то время, когда усилились чувственно-наглядные, детализированные элементы в других видах искусства. Образы природы развиваются в музыкальной эстетике, поэтике и творчестве эпохи барокко в прямой связи с искусствами морально-назидательной, аллегорико-риторической, проповеднической-эмблематической установки. Тонкая звукопись, рисующая рассыпанные розы в заключении "Дидоны и Энея" Пёрселла, ассоциируется с аллегорией любви, аффектом страдания, страсти. "Фальшивые" звучания, возникающие при упреках в лицемерии, сопровождаются упоминанием слёз, проливаемых крокодилом. Излюбленный образ нильского крокодила, льющего слезы, передавал лицемерие, коварство, был одной из ходовых формул литературы, поэзии, театра, подключенной в действие Пёрселлом<sup>4</sup>. Изображение природных процессов, стихий, рек, времени года, ветров, стихий обычны и для кантат, и для ораторий опер и других жанров. В остроумной аллегорической игре соединяются реальные и обобщенные представления, земные персонажи и аллегорическая образность.

Фантастическая образность барокко, его любовь к многослойным, повышено ассоциативным образам, скрытым изображениям, преломленным в "загадочном зеркале" мира, свидетельствует о том, что сам принцип подражания не есть нечто внешнее, метафизическое, рабски-копирующее, примитивно-незатейливое или наивное. Фантастическая иллюзорность, химерическая зрелищность, поиск проб на несовместимость, перегруженность смыслами и значениями - все это говорит об очень опосредованной системе отношений в рамках традиций морально-назидательной мысли. Квинтэссенция природного для барокко - Павлин и Цирцея, ускользающие от однозначной определенности и завораживающие всепеременчивостью. Гирлянды, короны, венки, которыми буквально разукрашены и живописные, и архитектурные, и музыкальные произведения, говорят о тщательно подчеркиваемой идее украшения мира, его празднично-



сти, нарядности, причудливости, и, одновременно, о его бренности. Насыщенность световыми, цветовыми эффектами жанров, обращенных к синтезу искусств, подчеркивает эту ожившую, но моментально ускользающую, переменчивую красоту. Идея подражания и изображения, одна из центральных в эстетике барокко, не допускает никакой однозначности в искусстве. Образы природы схватываются в момент их соотнесенности с первосущностями, на которые они намекают, и одновременно - в предельной изменчивости. Барочный синтез искусств дарит музыке повышенно миметическую способность. Для самого барокко этот мимезис иллюзорен.

Мысли о подражательных способностях музыки доводятся до предела в романтический век. Так, учитель Берлиоза, Ж.-Ф. Лесюэр пишет: "музыка, посредством магии своего воздействия может, в известной мере, живописать все, что угодно. Например: мрак глухой ночи, блеск ясного дня, устрашающий грохот бури, блаженное спокойствие, которое следует за ней, ужас подземной темницы, свежесть темного леса. Совершенно непринужденно в ходе мелодического развития появляются взлеты, падения, ускорения, замедления и даже паузы, присущие декламации. Музыка может дать представление о всевозможных положениях. Но что в особенности присуще музыке - это выражение чувств, которые наиболее тесно связаны с сердцем человеческим... музыка может выразить то, что слова сказать неспособны"<sup>5</sup>. Крайности романтического вкуса сказались в поляризации художественных установок: если неистовые романтики: Лист, Берлиоз, а также русские композиторы, весьма внимательно следившие за их поисками, - Бородин, Римский-Корсаков и др., передавали всевозможные детали, доводя природную образность до крайней конкретизации, то другая ветвь романтической школы - Шопен, Брамс, позже - Брукнер избегали "документальной программы", зачастую продолжая традиции "абсолютной музыки". Уже в начале XIX века были предприняты попытки дифференцировать область музыкального "подражания" природе и определить то поле, в котором музыкально-изобразительные эффекты были бы уместны. За основу брались чувственные способности - отголосок старых, доклассических традиций (апеллировать к слуху или к разуму).

Сами по себе музыкальные средства выразительности достаточно далеки от описательности, и наиболее легко аналогии между метафизически-подражательным словом музыки и реальной действительностью образуются тогда, когда совпадают хоть какие-то существенные элементы этих систем. Характерно в

этом плане выделение ритма, повышенная регулярность, метричность, периодичность способны по аналогии передать столь же размеренные природные процессы. Но и эта система доказательств оказалась верной лишь для ограниченного периода: в XX в., выдвинувшем иные критерии, многие композиторы увидели неспособность регулярного метра передать природные реалии - более того, для современного сознания образ природы, природное время во многом чужды той классически размеренной сетке, в которую было способно уложиться любое правило "подражания" природе.

Два полюса - предельная детализация и предельная обобщенность - вырисовываются в эволюции русской национальной традиции, обращающейся в XIX-XX веках к "образам природы" в музыке. Каталогическая точность, стремление почти к научной достоверности присущи Римскому-Корсакову, записывавшему голоса птиц и затем переводившему их на язык своих партитур... В "Летописи моей музыкальной жизни" композитор писал о голосах птиц в "Снегурочке": "Некоторые птичьи попевки ... вошли в пляску птиц. Во вступлении петуший крик тоже подлинный... Один из мотивов весны есть вполне точно воспроизведенный напев жившего у нас довольно долго в клетке снегиря". "Таким образом, в ответ на свое пантеистически-языческое настроение я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное им в основу своего творчества"<sup>6</sup>.

Разрушение стереотипов "теории подражания" привело к музыкальному символизму, импрессионизму и неоимпрессионизму. Потребность в конструировании особых "образов природы", отходящих от документальной, фотографической "достоверности", обращение к неуловимым оттенкам переживаний, опосредованным отражениям и их игре - были чрезвычайно сильны. Сейчас слова Кокто: "Дебюсси существовал до Дебюсси. Это - архитектура, которая, отражаясь, колеблется в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, засыпающие ветви, дождь на листья, сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но все это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить"<sup>7</sup>, - не кажутся парадоксом. Дебюсси, бесспорно, отталкивался от реальных переживаний - более того, он стремился передать их слушателям.

"Образы природы" в музыкальной эстетике, снимающей противоречие между "подражанием" и "абсолютной музыкой", выступают в очень опосредованном виде. Образ зеркала - тради-

ционный для классической эстетики, недостаточен для музыки Лигети: она предстает как система зеркал, тонко и постепенно преобразующих объект во взаимных отражениях, многократных прихотливых сменах ракурсов.

Многие другие композиторы XX века строили свои произведения посредством наращивания напряжения между реальной и символической функцией, чувственной конкретностью и абстрактностью. Так поступал Скрябин, выводя свои "схемы эволюции", претендующие на универсальность и отвечающие, по мысли художника, общим закономерностям и мира музыки, и вселенной<sup>8</sup>. Одновременно с этим композитор говорил об актуальности принципов "реальной школы": "Невольно думается, что реалисты-художники пожалуй и правы, и что вся реальная школа с ее дедушкой Бальзаком и отцом Густавом Флобером в конце концов одна восторжествует и что впоследствии все художники будут черпать свое вдохновение единственно в природе и жизни и окончательно забудут себя и свою субъективность"<sup>9</sup>.

Иная основа для возникновения "образа природы" в музыке закладывается в традиции, идущей от античной ментальности. Орфическое начало, очищающая сила, целительность музыки, ее преимущественная гармоничность и космичность - этот комплекс представлений сохраняется по сей день. Законы, обнаруженные в древности, запечатлены в практике; живая связь идей, их развитие, временное угасание и возрождение - все это претворяется в музыке. Музыка и эстетика барокко, сохраняющая связи с космологическими традициями, прибегают к сверхприродной морально-назидательной символике, стремясь передать репрезентативный смысл и всеобщую связь всего универсума. Музыка и эстетика классицизма, оторвавшаяся от космологии и обретшая, пусть ненадолго, самостоятельность, перестает нуждаться в передаче подобного послания. Музыка и эстетика романтизма, воскрешающая традиции доклассической культуры, вновь начинает нуждаться в символических смыслах и значениях. Романтики стремятся к изначальному, к первоосновам творчества, мышления вообще, к архетипам. Идеи "пра-звучания", "первосвета" становятся лейтмотивами в творчестве самых разных художников. Обратиться к первоосновам искусства и мира призывает Шуман: "Песни поэта, - пишет он, - лишь эхо языка цветов, на котором изъясняется природа; она - гармоника, чьи клавиши, орошенные росой чувств, звуков и песен, изливают свой поток в жаждущую грудь"<sup>10</sup>. "И если поэт оказывается наедине с тихой звездной ночью или с бушующей грозой, когда силы природы выступают в яростную схватку, - разве в его душе

не должны проснуться возвышенные мысли о самом возвышенном? Не должна ли в поэте пробудиться мысль о бесконечности, о той минуте, объять которую земное сердце не может без дрожи, назвать которую бояться уста смертного, - о той минуте, когда божеству впервые пришла мысль о сотворении мира, когда над всем мирозданием еще царил хаос и мрак, о той минуте, когда в темном эфире начали свое движение солнца и миры, - бесчисленные миры - и пылающие звезды стали сливаться воедино?"<sup>11</sup>. Что же соединяет музыку и природу, являет естественный переход от чисто природного к музыкальному, в чем воплощается эта символическая связь? Романтики находят ответ - обертоновый ряд! В нем не просто воплотилась идея празвучания, соединяющего мир природы и музыки. Сам обертоновый ряд явил собой ту модель, которая повлияла на развитие собственно музыкальных идей, коснувшихся в первую очередь гармонической системы, а также музыкальной эстетики. Для многих композиторов развитие музыкальной системы стало олицетворяться постепенно освоенным продвижением слуха по обертоновому ряду, завоеванием все более и более удаленных обертонов.

Так, для Веберна эта эволюция музыкального прямо связана с природным. Основой его теории служили мысли Гете, высказанные в натурфилософских трудах, в первую очередь - в "Метаморфозе растений". Идея о том, что внешний облик содержит внутренний рост, концепция всеобщей связи - все в одном: лист, корень, цветок, - нашли непосредственное применение в теории и творчестве Веберна. Ссылаясь на излюбленный авторитет, Веберн говорил: "Гете рассматривает искусство как деятельность всеобщей природы, выступающей в особой форме человеческой природы. Это значит, что между произведением природы и произведением искусства нет существенной противоположности, что это одно и то же, и что то, что мы рассматриваем как произведение искусства и таковым называем, в сущности представляет собой не что иное, как продукт всеобщей природы"<sup>12</sup>. Так как "человек - всего лишь сосуд, в который влито то, что хочет выразить "всеобщая природа", искать закономерности искусства надо так, как естествоиспытатель ищет закономерности в природном"<sup>13</sup>. "Вещи, - продолжает Веберн, - о которых трактует искусство вообще, с которыми оно имеет дело, не являются чем-то эстетическим ... речь здесь идет о законах природы"<sup>14</sup>.

Звук предстает перед музыкантом как осваиваемая закономерность. Обертоновость была той идеей, которая определила развитие многих других гармонических стилей. Основываясь на иных принципах, к обертоновой гармонии приходит Скрябин.

Эту же идею развивал Рославец, творивший в "новой системе организации звука". Согласно теории Рославца, слух словно движется по обертоновой шкале, осваивая все более и более далекие призвуки<sup>15</sup>. Поиски внутренней закономерности привели затем к технике синтетаккорда, организующей гармонию, форму, фактуру. Принципы единства, совершенства и органики позволили Рославцу создать целостную оригинальную систему, основанную на реализации не натурфилософских, но собственно музыкальных идей. Рационалистические же поиски естественной связанности, совершенства и гармонии у Скрябина опирались на натурфилософские идеи, генезис которых был отличен от теоретических воззрений Веберна<sup>16</sup>.

Образ законосообразного роста переплетался с идеей света природы, особой проясненности и солнечности. Видимость, зримость, ясность не просто противостояли слепоте, в конфликт вступали внутреннее и внешнее видение. И, вероятно, новые звуковые миры, соотносимые Бетховеном с натурфилософским знанием Канта, с их повышенной светоносностью, очищенностью от материальной "тяжести", отрицающей все внешнее, как нельзя лучше отвечали этому новому пониманию идеи скрытого органического роста, а уникальная миссия и жертвенный облик самого мастера - единственного великого глухого композитора - поражал современников именно во многом ощущаемым совпадением предельной сосредоточенности, отреченности от всего внешнего, поверхностного со страстно чаемым внутренним видением, вглядыванием в свет природы и искусства. Идея света в дальнейшем найдет символическое воплощение в строчке *lucis*, введенной Скрябиным в партитуру "Прометей".

Принцип катарсиса, связанный с образами природы, находит и другие многообразные проявления в искусстве Нового времени. Одно из открытий, перевернувших само представление о культуре в эпоху барокко, - соединение гармоничного, этосного восприятия мира с патетическим. Музыка стала способной отразить возбуждение макрокосма, пафос мира (*perturbatio mundi, passio mundi*). Космический пафос выплескивается в катаклизмах, различных потрясениях: небо отвечает затмением солнца на внутренние изменения в мире. Космические потрясения влекут за собой хаотические реакции природных элементов - земли, воды, воздуха, огня<sup>17</sup>. Ярчайший образец музыкальной репрезентации пафоса мира - рассказ евангелиста в "Страстях по Матфею" Баха о космическом отклике на смерть Иисуса.

Пафос - универсальный принцип, охватывающий своим действием мир, связывающий природное и человеческое: в "волнении души" отражается "волнение мира". "Открытие мира и человека", совершенное в музыке барокко, включает страсть, аффект в изображаемый образ природы. Огромной популярностью пользуется миф об Орфее - живая и неживая природа способна откликнуться на музыку, "симпатически" реагировать на нее. А если это так, то насколько сильнее отзывается на музыку душа человека, этого "аффектного существа". Задача музыки - "возбуждать", "улучшать", "изменять", "успокаивать" движения души. Музыка обладает очищающей силой.

Представление о целительной, очищающей силе, связывающей музыку со строго упорядоченным космосом, доносится и до романтизма. Орфические идеи будут развиты Скрябиным, утверждающим магическую власть искусства. Музыка, в его представлении, может вызывать время, управлять им, заколдовывать и заклинать его<sup>18</sup>. Космологическая символика сочинений Скрябина, объединенных общей программой (движение от хаоса к экстазу), выражает поиски празвучания и скрытой органики.

Логический итог и эстетических, и художественных штудий, обращенных к поискам первосущности природного и музыкального, - мысли об изначальной тишине, молчании, вслушивании и разговоре, скрыто присутствующем везде. Этому умонастроению отвечают и взгляды Малера, стремившегося передать "восходящую последовательность всего сущего"<sup>19</sup>. Роль толкователя, остро вслушивающегося и в пустоту, и в полноту окружающего, впервые сообщает особую ценность абсолютной тишине, становящейся знаком погружения в этот абсолют бытия. Культ не-звучания, движения в неслышимое, космическую бездну скажется в медитативных концепциях Штокгаузена. И здесь же возникнет противовес: погруженность в тишину будет - в другом крайнем проявлении - означать полную ненужность и абсурдность звучания, а следовательно - разрыв с космологическими первоосновами. Хэппенинги Кейджа, преследующие именно эти цели, ставят точку в этом антигерменевтическом эксперименте. Столь же радикально порывают с традиционными представлениями о космологической роли музыкального образца "конкретной музыки", где "сырые" звучания, в том числе и природные, уже не имеют ничего общего с "образом природы", - космологическая первооснова музыкальной гармонии разрушена, а потому любая конкретика "природных сколков" утрачивает и целостность музыкального предмета, и внутреннюю связь с опосредованно воссоздаваемыми природными образами. Максимальное приближение

к достоверности, к собственно природному здесь оборачивающаяся мертвенностью муляжа и утратой какой бы то ни было способности передавать природное. Потеря того, что казалось абстрактной метафизикой, оказывается смертельной ошибкой, вычеркивающей содержательную наполненность произведения.

Специфика отображения "образа природы" в музыке связана с выражением идеи движения, игры. Динамизм открывается искусству нового времени. Всеобщая подвижность схватывается в формуле Монтеня: "Весь мир - это вечные качели". Движение становится важнейшей категорией барокко. Один из символов эпохи - бог - "вечный часовщик", который творит, заводит и регулирует универсум. Движение, воссоздаваемое искусством, как правило, оказывается иллюзорным, окрашивается представлениями о бренности, меланхолии и, одновременно, пышности, театральности, жестовости. Барокко постоянно сопоставляет два плана: реальный и воображаемый. "Жизнь есть сон" - это название пьесы Кальдерона схватывает важнейшие особенности мироощущения барокко.

Мир часто изображается в виде музыкального инструмента, на котором играет творец - вселенский музыкант. Эта аллегория также обладает устойчивой традицией: отождествление бога с художником встречается в античности и средневековье. Климент Александрийский называет создателя "божественным Орфеем". Большим успехом эта аллегория пользовалась у ренессансной и маньеристской мысли. В "Священных проповедях" Марино рисует образ извечного маэстро, управляющего всеобщим концертом. Такое сближение творчества и божественной силы было и традиционным, и экстравагантным, "поражающим", именно потому оно столь привлекало аудиторию. Человеческое "я" наделено огромной активностью, в своем эгоцентризме, художественном и бытийственном, человек и антитетичен, и равнозначен божеству.

Аллегория, изображающая творца вселенским музыкантом, встречается у самых разных художников. У Кальдерона в "Божественном Орфее" (повтор слов Климента Александрийского) бог-музыкант играет на инструменте мира. Преториус сравнивает мир с органом, создатель которого одновременно и органист. Аллегория "мир-орган" унаследована немецким барокко от средневековья, немецкой мистики. Изображение мирового органа встречается у Ангелуса Силезиуса, Кеплера. А.Кирхер распределяет "музыку" мира по шести органным регистрам, соответствующим дням творения. Макрокосмос, природа понимаются как искусства всевышнего - в этой идее явственна связь с традициями платоников и неоплатоников; одновременно очерчивается

особый эстетический смысл, возводящий художественный акт в ранг творения, искусство наделяется божественной сущью.

Аллегорический пласт оказался весьма устойчив для традиций музыкально-эстетической мысли. У Гердера человеческая натура - клавикорды, на которых играет сама природа<sup>20</sup>. Правда, степени, оттенки вечного движения становятся все более тонкими и гибкими; выражаемые в развитии музыкальной ритмики, они радикально меняются. Постепенно движение неуловимых человеческих чувств становится главным для художников, завладевая сознанием романтиков. Абсолютная механистичность равномерного движения и точного счета не устраивает "музыкальных поэтов". Но и эта ситуация изживает себя. Постепенно нарастают антиромантические веяния. Утвердившийся в XX веке метод конструктивизма, отразивший сдвиги, произошедшие под воздействием научно-технической революции, рационализацию и технизацию мироощущения, вылился в культ машины, ставшей новой аллегорией и движения, и игры - аллегорией, утратившей морально-назидательный оттенок и космологический смысл в символике мира как гигантской машины - не заключающей в себе никакой дидактики, никаких проблем божественного и человеческого бытия - утилитарность, вещьность, предметность, экономная правильность и точность существования достигают апогея. Целесообразность, четкость, безошибочность ритма работающей машины становится идеалом времени. В дальнейшем тема движения завоспевается музыкой во всей ее полноте. Тип "статической композиции", "статического ритма" отработывает Лигети. Противоположная тенденция - овладение предельной энергией ритма - сказывается у Прокофьева. Между этими полюсами помещены бесконечно разнообразные градации движения.

В XX веке происходит колоссальный скачок в осознании природы времени, пространства, среды, движения; вместо недифференцированного или антитетичного пространства, вместо любования "бесконечно малым" или "бесконечно великим" в естествознании, искусстве появляются новые формы осознания времени, возникает синтез пространственно-временного измерения. В объектах исследований на первый план выходит внутреннее строение развивающегося объекта, его внутреннее время. В искусстве и гуманитарных исследованиях осуществляется подлинный переворот во взглядах на время.

В XX веке понятие времени в музыке осмысливается различно. Композиторы могут оперировать предельно сжатым, уплотненным, сверхнасыщенным или, напротив, "бессобытийным", остановившимся временем.



Объектом анализа становится и реальное время, и время музыки, включая время историческое, соотношенное с какой-либо традицией и стилем. Природное и искусственное смыкаются во многих композициях Лигети. Так, в одном оркестровом сочинении обыгрывается идея отдаления, и в иллюзорно-временном, метафизически-природном, и в стилевом плане. Композитор писал об этом: "музыка воспринимается как непрерывный поток, у нее как бы нет ни начала, ни конца... Кажется, что музыка неподвижна, но это лишь иллюзия, внутри этой неподвижности, этой статики происходят постепенные изменения. Мне сейчас представилось: водная поверхность, в которой отражается картина; вот эта гладь замутняется и картина исчезает, но очень медленно. Затем вода вновь разглаживается, и мы видим другую картину. Это было бы всего лишь метафорой или ассоциацией, но нечто метафорическое есть в самом названии этого произведения"<sup>21</sup>. Отдаление (*lontano* - отдаленный) - ключевая идея произведения. В отдалении возникает время музыкального романтизма и импрессионизма. Само название "*Lontano*" взято из "Сцены в полях" - третьей части "Фантастической симфонии" Берлиоза. Но как преображена программная идея природного звучания! Можно вспомнить и "таинственный и тихий звук", пронизывающий Фантазию Шумана до мажор. "Словно издалека" звучит почтовый рожок в третьей части Третьей симфонии Малера. Идея отдаления обыгрывается многими построениями.

В композициях, моделирующих природное время и звучание, принцип "подражания" находит принципиально новое воплощение. В основе композиции "Пробуждения птиц" Мессиана лежит не только звукоподражательная концепция, но и изображение природного времени музыкальными средствами: в композиции в сжатом виде точно отражено последовательное "включение" голосов пробуждающихся птиц, звучащих от полночи до полудня<sup>22</sup>. Здесь предлагается другая идея работы со временем, следующая конкретизирующей традиции французских клавесинистов. Однако этот "образ птиц" оказывается настолько же далеким от "природного звучания" клавесинистов XVIII века, вызвавшим раздражение и протест Мессиана, как и метафизическая реальность, воссозданная Лигети средствами музыкально-природных ассоциаций. Два подхода - конкретно-анализирующий и абстрактно-синтезирующий - оказываются равноприемлемыми в новой реальности и новых способах построения "образа природы". Равноприемлемыми настолько, что и названия "*Lontano*" Лигети, и посвящение "Черным и певчим дроздам, соловьям, иволгам, зарянкам, пеночкам, славкам и всем птицам наших ле-

сов" у Мессиана<sup>23</sup>, воссоздают с одинаковым успехом "образ природы" в музыке, впитывая и преображая не только природные звучания, но и множество музыкальных реальностей, оживших в этих "новых образах природы. Так рождаются новые основания для миметического и немиметического принципов в музыкальном искусстве наших дней.

- 
- 1 См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т.1. С.49-50.
  - 2 Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974. С.168.
  - 3 См.: Schone A. Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock. Munchen, 1964. S.69-73.
  - 4 См.: Музыкальная эстетика Франции XIX века. С.55.
  - 5 Там же. С.63.
  - 6 Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М., 1982. С.177.
  - 7 Цит. по: Лонг М. За роялем с Дебюсси. М., 1985. С.9-10.
  - 8 См.: Скрябин А.Н. 1915-1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.,Л., 1940. С.208-209.
  - 9 Там же. С.191.
  - 10 Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1979. Т.11. С.189.
  - 11 Там же. С.189-190.
  - 12 Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С.13.
  - 13 Там же. С.14.
  - 14 Там же.
  - 15 См.: ЦГАЛИ. ф.2659, оп.1, ед.хр.78.
  - 16 См.: Михайлов А.В. Глаз художника (художественное видение Гёте)//Традиция в истории культуры. М., 1978.
  - 17 Dammann R. Op.cit. S.404.
  - 18 См.: Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
  - 19 Малер Г. Письма. Воспоминания. 2-е изд., М., 1968. С.166.
  - 20 См.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т.1. С.37.
  - 21 Hausler J. Interview mit G.Ligeti//Melos. 1970. Н.12.
  - 22 См.: Мессиаан О. Пробуждение птиц. Партитура. М., 1981. С.4.
  - 23 Там же. С.3.

## § 5. Ландшафт как эстетическое явление

Современный ландшафт определяется сочетанием антропогенных (техногенных) ландшафтов со слабо измененными естественными ландшафтами. Именно такая природная среда рассматривается нашими современниками как типичная для нашего времени. "Красивый пейзаж" (ландшафт) – это сложная эколого-эстетическая система гармонических взаимоотношений растений, животных, почв, воды, человека и, конечно, планетарно-климатических факторов.

Человек осознал пагубность деспотического отношения к природе и создал науку, совершенно невозможную в недавнем прошлом – "экологическую этику", в которой ставится, в частности, вопрос об ответственности ныне живущих перед будущими поколениями<sup>1</sup>. Опасность утилитарного подхода к природопользованию в том, что малейшее изменение представлений о пользе нередко приводит к гибели "менее полезных" видов животных, растений, ландшафтов, по сравнению с "более полезными", на первый взгляд. Так, затопление богатых природных ландшафтов морями гидростанций, неизменно доказывалось большой пользой от получения электроэнергии, воды для орошения и т.д., при этом собственно природоохранная, подлинно гуманистическая точка зрения заменяется узко утилитарной, которая к тому же зачастую не дает и ожидаемых выгод, если сравнить их с наносимым природе и людям ущербом. Уязвимость узко практицистского подхода в том, что для него природа не существует как самостоятельная ценность, поэтому она и приносится в жертву сиюминутным выгодам. Необходимо менять само отношение к природе – не только как источнику выгод, "кормилице", но и духовной, эстетической ценности, без которой человек не может сохраниться духовно.

И такое понимание все чаще находит свое отражение в науке. "Стороны природы, воздействующие на эстетическую восприимчивость человека, – пишет Д.Армаид, – мы называем духовными ресурсами природы, так как они поднимают дух человека, благотворно воздействуют на его психику, придают бодрость, жизнерадостность, усиливают творческие способности"<sup>2</sup>. Именно поэтому автор считает важным осуществлять ландшафтотерапию, оздоровление людей великолепием пейзажей, т.е. использовать эстетические ресурсы природы. Известно, что еще в древности людей лечили музыкой, но красивый пейзаж – это тоже своего

рода музыка. Современный человек все чаще видит в природе не просто средство разнообразить свои социальные, так сказать, впечатления, но некую духовную ценность, величественную картину развития мира, и в этом его восприятие в чем-то смыкается с восприятием древних греков, видевших в природе гармоничный космос, зрелище разумного, эстетически привлекательного мироустройства. Как писал В.Розанов, сам "мир духовного творчества" человека вырастает лишь в том случае, если человек является частью природы, ибо "в его душу как бы вложены завитки всего мироздания"<sup>3</sup>.

Изменение отношения к природе потребовало существенно пересмотреть критерии подхода к ней, применяемые человеком, в частности, в оценке ландшафтов. Особенно наглядно это видно в специальных исследованиях, где принято опираться на факты, цифры, строгие закономерности.

В настоящее время многие ученые, занимающиеся вопросами создания научно-обоснованной сети охраняемых территорий, в частности, принципами выбора и оценки природных участков, перспективных для охраны, или проводящие исследование аспектов отбора территорий для национальных парков, уже не могут обойти эстетической оценки ландшафтов. Хотя методы оценок природных территорий пока еще не определены окончательно и должны строиться на базе общих биоэкологических, географических и экосистемных исследований, для определения эталонной ценности конкретных территорий критерия "уникальности" (редкости, ценности) явно недостаточно. И уже при оценке отбора территорий для национальных парков исследователи в перечне показателей оценки приводят такие признаки (критерии), как эстетика растительного покрова, эстетика рельефа и т.д. Хотя эти критерии и не сформулированы более или менее строго, показательно, что без них уже не могут обойтись даже узкие специалисты. Сегодня разрабатываются научные методы оценки возможного воздействия на окружающую среду различных видов человеческой деятельности, анализируется опыт многих стран, связанный с оценкой воздействия на окружающую среду<sup>4</sup>. Среди многочисленных методов предлагается, в частности, анализ трех общих подходов к оценке воздействия ("матрица Леопольда", "совмещенный анализ карт" и "система оценки окружающей среды Бателле").

"Матрица Леопольда" - это контрольный список, который включает качественную информацию о взаимосвязях типа "причина-следствие", она полезна как источник информации о результатах оценки воздействия, связанных с самыми различ-

ными проектами (часть 1 - воздействия, предусматриваемые проектом: модификации режима, преобразование ландшафта и строительство, добыча полезных ископаемых, сельское хозяйство и промышленность, модификация ландшафта, возобновление ресурсов, размещение и переработка отходов, транспортные средства, химическая обработка и др.; часть II - "характеристики" и "условия" окружающей среды: физические и химические характеристики, включающие землю, воду, атмосферу, процессы: биологические условия с отражением характеристики флоры, фауны; антропогенные факторы, рекреацию, аспекты цивилизации, искусственные сооружения и виды деятельности). Отдельным антропогенным фактором в этой методике выделены эстетические потребности и склонности человека: пейзажи, качество дикой природы, качество незанятых участков, ландшафтный дизайн, уникальные природные объекты, парки и заповедники, памятники природы, редкие и уникальные виды или экосистемы, исторические или археологические объекты и памятные места, наличие несоответствий. Включение эстетических критериев в комплекс критериев отбора природоохранных объектов ныне представляется крайне необходимым.

Эта проблема в нашей стране теперь разрабатывается с двух сторон. Во-первых, эстетиками, во-вторых, в меньшей степени, специалистами природоохранных учреждений, географами, теоретиками рекреации и т.д. В то время как эстетики пытаются понять специфичность эстетического отношения к природе (по сравнению с эстетическими ценностями общества), уяснить сущность прекрасного в природе, специалисты-практики пытаются нащупать конкретные критерии эстетической ценности ландшафтов, вплоть до количественных показателей. Ясно, что без объединения этих двух направлений исследований, вряд ли удастся добиться существенных результатов. Так, в одной из работ высказывается сомнение в том, что эстетическая оценка может зиждиться на характеристике природных объектов, и акцент делается на субъекте, вплоть до упований на какие-то "объективные показатели состояния организма человека"<sup>5</sup>. Но эстетические чувства не сводятся и не выводятся из физиологии или психологии. Не удивительно, что авторы статьи, исходя из таких теоретических предпосылок, не находят другого способа эстетической оценки природных объектов, как обращение к мнению "экспертов". Более плодотворными попытками, бесспорно, являются те, которые пробуют нащупать как раз объективные признаки природной среды, обладающие эстетическим "качеством".

Какие же конкретно критерии уже нацупаны исследователями? Рассмотрим одну содержательную работу в этой области, выполненную литовскими учеными К.Эрингисом и А.Р.Будрюнасом. Хотя у них тоже встречаются неточности в понимании соотношения субъекта и объекта, все же пафос их статья - объективная основа красоты в природе. Ею, по мнению авторов, является "оптимальное разнообразие и гармония". Пытаюсь конкретизировать эти пока еще слишком общие понятия, авторы вводят ряд более мелких членений - таких, например, как "ясно и самостоятельно осознаваемые сочетания (единицы) всякой формы, цвета и четкости". Смысл предлагаемой авторами оценки "эстетичности" пейзажа в том, чтобы, выделив основные разновидности природных объектов, их качество, количество, сочетания, контрастность, точку обзора, пейзажный подступ, внутреннюю пригодность к восприятию и прочее, - оценить это в баллах, суммировать, получив тем самым некое условное число оценок. Объекты оцениваются по трем шкалам: 1) шкала обилия элементов (объектов), 2) шкала качественной оценки пейзажа (или отдельных его элементов), 3) шкала оценки показателей пейзажа, которые могут иметь отрицательное значение.

Естественно, эти конкретные оценки, сливаясь, должны перейти к собственно эстетическим понятиям и категориям, или близким к ним. Таких эстетических параметров - четыре: 1) общая внушительность пейзажа, 2) выразительность рельефа, 3) пространственное разнообразие растительности, 4) разнообразие и целесообразность антропогенных объектов<sup>6</sup>. Как видим, собственно эстетические понятия "выразительность", "внушительность" ("величественность") соседствуют здесь с неэстетическими, которым придется тем не менее эстетическое значение.

Каков же результат этой методики? Дает ли она возможность относительно объективно оценить эстетическое качество ландшафта? Думается, до некоторой степени дает, и может рассматриваться как представляющая интерес, но с одним условием: с более строгим учетом эстетических закономерностей, включая и более точное использование соответствующей терминологии. Легко заметить, например, что хотя мысль авторов о разнообразии и гармонии в целом верна, неясным остается понятие "оптимального" разнообразия, тем более, что авторы сами отмечают: разнообразие имеет свои пределы, за которыми воспринимается как монотонность<sup>7</sup>. Кроме того, даже если не требовать расшифровки ключевого понятия "гармония", то возникает вопрос, почему в оценку эстетичности пейзажа не вошли столь оче-

видные и много раз воспетые поэтами и художниками его качества, как мощь, лиризм, грозность, умиротворенность и т.п. Неполнота эстетической картины, охватываемой методикой, сказывается и в произвольности ряда предлагаемых оценок. Так, разнообразие в целом оценивается выше, чем однообразие. Но и степь, и полный штиль на море, и сплошной лес также имеют высокие эстетические достоинства, хотя по шкале "разнообразия" им надо ставить "ноль". За измененный пейзаж авторы предлагают ставить "ноль", частично измененный - 1, девственный - 2 балла. Но измененный, скажем, прореженный лес, не только не утрачивает всех эстетических качеств, но часто и приобретает новые (например, игра лучей в листьях, отсветы на стволах и т.д.). Ясно, что "ноль" в данном случае просто не отражает реального состояния дел. В оценке антропогенных объектов также нередок произвол. Памятник местного значения оценивается в ноль баллов, республиканского - 1. Но эстетические достоинства памятников невозможно измерить районно-областным делением, тем более, что и для отнесения их к той или иной шкале тоже нужны эстетические критерии.

Итак, хотя подход в целом плодотворен, его успех, с нашей точки зрения, будет зависеть от опоры на эстетическую теорию, на достижения эстетики в толковании природной красоты. Понять природу как эстетическое явление можно, лишь приложив к ней ее собственную "меру", лишь поняв закон ее существования. С этой точки зрения, заметим, не вполне убедительно выглядит представление об "эстетической оптимизации" природы, поскольку природа лучше гармонизирует свои творения, чем человек. Любой художник знает, что есть цвета, совместимые и несовместимые на полотне, - а вот на цветущем лугу сочетаются все цветы и все цвета, неизменно производя впечатление законченного шедевра.

В истории философии эта точка зрения не сразу пробилась себе дорогу. Кант, например, считал, что красота природы имеет "преимущество" перед красотой искусства, поскольку позволяет человеку благородного образа мыслей найти в "природе" отраду для своей души в определенном строе мыслей<sup>8</sup>. Гегель же, напротив, считал, что красота природы является "второстепенным видом красоты", поскольку в природе нет идеала<sup>9</sup>. Чернышевский восстановил "авторитет" природы в эстетике, заметив, что человеку, для того, чтобы находить природу прекрасной, довольно и того, что он видит в ней "общее лоно, из которого возникает и питается жизнь"<sup>10</sup>. Он отмечал, что "ландшафты могут быть прекрасны и без всякой примеси растительности и животных фигур.

Нам довольно и того, что мы представляем себе этот ландшафт частью природы, питающей человека и родящей растительную жизнь<sup>11</sup>.

Заповедники поэтому не только сохраняют нам биологически ценные виды и уникальные памятники природы, но и сохраняют нам эстетический эталон, подняться до которого в искусстве удастся лишь немногим, наиболее талантливым художникам. Не случайно Н.К.Рерих с иронией писал о попытках "украсить природу"<sup>12</sup>, которая в своих созданиях превышает скромные возможности человека.

"Эстетические атрибуты часто выходят за область более/менее осязаемых био-физических параметров"<sup>13</sup>. Если иметь это в виду, то можно избежать превращения балльной системы оценки в школярскую и мертвящую шкалу условностей. В указанном исследовании эстетических "ресурсов" береговой зоны удачно, на наш взгляд, соединяются чисто объективные показатели (критерии): протяженность, динамика, отвесность, ярусность, наличие или отсутствие воды, мысов и т.д., и, так сказать, "сценические" оценочные критерии, основанные на введении человеческой точки зрения позиции зрителя, словно сидящего в партере и созерцающего оживленные или монотонные пространства, очаровательные или, напротив, чем-то поврежденные ландшафты<sup>14</sup>. Отметим, что балльная система оценки ландшафтов получила в мире значительное распространение.

Главным принципом в подходе к природе должна быть, по-видимому, не столько идея ее "эстетической оптимизации" (человеку вполне хватает для этого своих собственных творений), а презумпция эстетического совершенства природы, с вытекающей отсюда задачей тактичного вписывания своей цивилизации в эту "раму", чтобы наносимый эстетический урон был как можно меньше. Дело здесь даже не в "синдроме сорванного цветка", когда чувство индивидуального потребления красоты (если не говорить о бездумном разрушении или корыстном, хищническом сборе трав) оказывается сильнее эстетического восхищения перед картиной, пейзажем, созданным нерукотворно и не могущим быть повторенным, - а в умении сохранить те природные формы, которые с сегодняшней точки зрения могут казаться анти-эстетичными (заросшие пруды, буераки, дикие заросли "сорных трав" и т.д.). Кстати, дети, зачастую более чуткие к красоте, чем взрослые, тянутся больше именно к подобным местам, чем к приглаженным, скучным, искусственным лужайкам. Эстетическое отношение к природе и следует развивать с самого раннего детства, то есть разбудить в ребенке художника раньше,



чем "улица" разбудит в нем потребителя, а то и разрушителя природы. Любой пейзаж воспринимается с эстетической точки зрения более полно, если мы изучаем его пристальнее, сосредоточеннее, внутренне подготовленными. "Тот, кто изучил все элементы прекрасного ландшафта, - отмечал Ч.Дарвин, - полнее воспринимает красоту его в целом".

В исследованиях по охране природы нередко встречается аргумент, что следует сохранить тот или иной объект по причине его "уникальности", неповторимости и прочего. Но задача состоит ныне и в том, чтобы сохранить и типичные, повторяющиеся, вполне "скромные" ландшафты. Не будем забывать, что именно они являются колыбелью первичного эстетического чувства; а в значительной степени и национального характера народов нашей страны. "...Лишиться исторической красоты родных мест - значит действительно утратить корни и почву под ногами, свое прошлое и будущее"<sup>15</sup>. Ч.Айтматов приводит в романе "И долгие века длится день" древнее народное предание о манкуртах. Феодалы боялись возвращения у манкуртов памяти о родине, о Сарозекской степи с ее просторами и парящими в небе орлами, о красоте родных мест, в памяти о которой таится сила человека.

Охрана эстетических ресурсов природы является задачей государственной важности, сравнимой по значению с самыми широкими народнохозяйственными программами. Ландшафт - это целитель духа, источник возвышенных чувств, школа гуманизма и доброты. И если порой не удастся вернуть навсегда утраченные ландшафты, то можно хотя бы отчасти восстановить эстетическую полноценность пейзажей, типичных, скажем, для нашей средней полосы России. Возьмем, например, такую проблему, как "проблема красного цветка".

Вспомним ландшафт ушедшего лета; нельзя не заметить, что из него почти полностью исчез красный цвет и приближающиеся к нему по тону - розовые, ярко оранжевые цвета. А ведь даже по азбучным прописям живописи красный цвет - дополнительный к зеленому. И эта пропись не придумана художниками, а заимствована из природы.

У В.Гаршина есть рассказ "Красный цветок", где изображен сумасшедший, который возомнил, что все зло мира заключено в красном цветке (красный мак на клумбе возле больницы). Чтобы спасти мир от зла, больной с большими трудностями срывает этот цветок и умирает. Когда смотришь на наши ландшафты, особенно "антропогенные", то создается впечатление, что здесь уже побывал если не герой Гаршина, то его более спокойный единомышленник. Конечно, красный цвет из наших ландшафтов

исчез по другой причине - повышенной эстетической притягательности яркого красного цвета.

Как же изменились эстетические качества наших скромных ландшафтов, если из них почти совсем исчез красный цвет? Обратимся к картинам мастеров пейзажной живописи, на которых еще сохранились некоторые виды красных цветов (Пластов, Шишкин, Левитан, Врубель - "Ночное", Ф.Васильев, Васнецов и др.). Взгляд биолога на этих картинах легко выделит и определит, что наша флора была богаче красными и близкими к ним цветами: маки, тюльпаны, лилии, саранки, гвоздики.

Попробуйте удалить красный цвет с картин, где он есть. Картина сразу лишится драматизма и "цветовой интриги", но ведь то же самое происходит и с природным ландшафтом.

Мы много хлопочем о том, чтобы восстановить памятники архитектуры и культуры. Но уж пришло, по-видимому, время поставить вопрос и о восстановлении эстетической ценности наших ландшафтов, о возвращении в них исчезнувших или искусственно удаленных (по небрежности или стихийно) видов растений, возможно, и рельефа. Имются возможности многим из них вернуть их первоначальную красоту.

Ученые, педагоги, экологи справедливо считают эмоциональное восприятие природы, эстетическое наслаждение от общения с ней одним из важных условий глубокого познания природы, формирование чувства ответственности за ее сохранность. Заповедные территории являются оазисами нетронутой природы на фоне измененных человеком ландшафтов. Они выступают величественными памятниками, демонстрирующими созидательную мощь природы, ее гармонию и красоту. Сохраняя природные ценности, человечество познает в них сокровенные тайны жизни, позволяющие не только правильно решать экологические проблемы, но и воспитывать, духовно обогащать людей.

Чувство прекрасного располагает к добру, поэтому эстетическое воспитание так тесно связано с нравственным развитием личности. Еще И.Кант, размышляя о красоте природы, находит родство красоты природы с моралью. Он пишет: "... есть основание предполагать, что у того, кого непосредственно интересует красота природы, имеются по крайней мере зачатки морального доброго образа мысли"<sup>16</sup>. "Прекрасный пейзаж очищает "от скверны", - писал в свое время В.Г.Белинский. Он же отмечал: "Красота - не истина, не нравственность: но красота родная сестра истине и нравственности"<sup>17</sup>. Так исторически формировалось нынешнее, во многом принципиально новое отношение к при-

роде - как нравственно-эстетической ценности, имеющей право на сохранение, жизнь и развитие.

Отсутствие эмоционального восприятия природы, душевная атрофия к ее красоте является такой же потерей для человека, как жизнь в одиночестве, без любви, без детей, без друга, без творческого порыва. Оно есть признак дремучего невежества, свидетельство социальной недоразвитости. Биографии великих людей показывают, что они часто черпали свое вдохновение в природе. П.И.Чайковский, в частности, писал: "Отчего простой русский пейзаж, прогулка летом в России, в деревне, по полям, по лесу, вечером по степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких... ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка...". Факты такого духовного влияния природы можно было приводить бесконечно.

Эстетическое отношение к природе следует развивать с самого раннего возраста. Мы уверены, что придет время, когда человек с сорванным цветком будет рассматриваться таким же нарушителем нравственных норм, как пьяница с мутными глазами, нарушающий общественный порядок. "Зовите меня варваром в педагогике, - писал К.Д.Ушинский, - но я вынес из впечатлений моей жизни глубокое убеждение, что прекрасный ландшафт имеет огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога"<sup>18</sup>.

Необходимо с детства научить ребят жить в ладу с природой, как жили наши предки, которые живо воспринимали красоту окружающей среды, переносили ее в свой быт, обычаи, мысли, одежды, ритм жизни и труда. Об этом с большой теплотой и уважением к прошлому пишет в своеобразной книге очерков о народной эстетике "Лад" Василий Белов: в союзе с природой человек "создавал сам себя и высокую красоту своей души, отраженную в культуре народа". "Мастерство, как правило, приобреталось не в борьбе с окружающей природой, а в содружестве с нею"<sup>19</sup>. В.А.Сухомлинский неоднократно подчеркивал, что в красоте родной земли содержится огромная патриотическая сила. Не будем забывать, что скромные <"ландшафты" нашего детства> являются колыбелью первичного эстетического чувства.

Японских детей, например, и сейчас, в возрасте от 6 до 16 лет, за время каникул возят по стране и показывают водопады, горы, долины, парки, древнюю архитектуру, заполняют детское сознание эстетическими впечатлениями. Не удивительно, что именно этот народ характеризуется показательным умением бе-

речь красоте природы, экономно относиться к своим естественным богатствам.

Как положительное явление в области воспитания отметим программу ЮНЕСКО "Образование в области окружающей среды и искусства", в которой как раз и используется воспитание чувств и индивидуальное развитие человека посредством искусства для того, чтобы он мог взглянуть на природу "как бы через увеличительные стекла"<sup>20</sup>. Все основные духовные ценности современного человека - любовь к Родине и познание природы, творческий труд и патриотизм, доброта и бескорыстие, вкус и великодушие, как и многое другое, - имеют своим объектом, в частности, и ландшафты родной природы, питаются ими, черпают в них стимулы для творческого развития личности.

Что касается эстетических критериев оценки ландшафтов, то недостатком ряда попыток в этом направлении является, на наш взгляд, то, что они дают ограниченный набор признаков, и тем как бы заключают природу в "замкнутом" определении, что невозможно. Значит, надо дать, видимо, не набор признаков, а один, но главный, выражающий суть. Этот критерий может быть выражен по-разному. Одни называют это свойство природы "гармонией", другие - "совершенством". Быть может, одну из лучших формул дал Шиллер: красота - это "свобода в явлении"<sup>21</sup>. Эту мысль высказывали и до, и после него.

Ведь что представляет собой "жизнь", например, по Чернышевскому? Это явление, развившееся свободно. "Если жизнь и ее проявления - красота, - писал Чернышевский, - очень естественно, то болезнь и ее следствия - безобразия". Чуть ниже, говоря о красоте в царстве животных, Чернышевский скажет, что красотой нам кажется то, в чем выражается "жизнь свежая, полная здоровья и сил"<sup>22</sup>.

Итак, прекрасный пейзаж - это зрелище развивающейся природы, что может выразиться и в многообразии элементов, и в их монотонности, и в буйстве красок, и в одном-двух цветах (тонах) неба, моря, заснеженного леса... Человек лишь тогда органично входит в эту красоту, когда свободно и его собственное развитие. И только при соблюдении этого главного условия сохраняют свое значение более частые, в известной степени формальные критерии оценки эстетической ценности ландшафтов - уникальности, многообразия и т.д. Как говорил Н.А.Бердяев, "только человек может расколдовать и оживить природу, так как он сковал и омертвил ее"<sup>23</sup>. Думается, человечество уже вступило на этот освободительный для всех путь.

- 1 Responsibilities to the future generations. *Environmental ethics*. N.Y., 1981. P.12-13.
- 2 Арманд Д. Вам и внукам. М., 1966. С.7.
- 3 Розанов В. Сочинения. М., 1990. С.140.
- 4 Вторжение в природную среду. Оценка воздействия (основные положения и методы). М., 1983. С.55-70.
- 5 Мухина Л.И., Веденин Ю.А., Данилова Н.А. Оценка природных условий // Теоретические основы рекреационной географии. М., 1975. С.147.
- 6 См.: Эрингис К., Будрюнас А.Р. Сущность и методика детального эколого-эстетического исследования // Экология и эстетика ландшафта. Вильнюс, 1975.
- 7 См.: там же. С.121-122.
- 8 См.: Кант И. Соч.: В 6 т. Т.5. М., 1966. С.314.
- 9 Гегель. Эстетика: В 4 т. Т.3. М., 1968. С.151.
- 10 Чернышевский Н.Г. Полн.собр.соч. М., 1949. Т.2. С.191-192.
- 11 Там же. С.192.
- 12 Рерих Н.К. Избранное. М., 1979. С.75.
- 13 *Aesthetic resources of the coastal zone*. Cambridge (Mass.), 1975. P. 207.
- 14 См.: там же. С.178.
- 15 Смольянинов И.Ф. Красота природы и воспитание красотой. М., 1985. С.17.
- 16 Кант И. Указ.соч. С.315.
- 17 Белинский В.Г. Полн.собр.соч.: В 13 т. М., 1953-1959. Т.5. С.238.
- 18 Ушинский К.Д. Избр.пед.соч. М., 1959. С.18, 287.
- 19 Белов В. Лад (очерки о народной эстетике). М., 1982. С.51, 271.
- 20 Контакт. Бюллетень ЮНЕСКО-ЮНЕП по образованию в области окружающей среды. 1985. Т.10, №3. С.1.
- 21 Шиллер Ф. Собр.соч.: В 7 т. М., 1957. Т.6. С.78.
- 22 Чернышевский Н.Г. М., 1949. Т.2. С.12.
- 23 Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С.306-307.

## § 6. Научная теория перспектив в живописи

Одним из видов духовного освоения природы является ее отражение в искусстве. Если говорить, например, об изобразительном искусстве, то оно требует известной суммы знаний о природе, без которых это отражение невозможно, без которых невозможна передача его образов и представлений о природе другим видом искусства. С другой стороны, казалось бы, бесстрастное освоение природы на путях, которые предлагают ученые естественнонаучного профиля, оказывается не такими уж бесстрастными.

Какова роль естественнонаучного знания в эстетике? Надо сказать, что именно этот вопрос нередко привлекал внимание выдающихся умов. Быть может первым, кто достаточно много думал о таких проблемах, был Леонардо да Винчи. Об этом можно судить по его записям, посвященным изобразительному искусству.

Как хорошо известно, методы точных наук (и даже шире - наук о природе) весьма мало приспособлены для решения задач эстетики. И тем не менее всегда существовало стремление "поверить алгеброй гармонию". Это стремление связано с точностью и логичностью "алгебры" и с тем, что в некоторых случаях методы естественнонаучных дисциплин оказывались достаточно эффективными. Здесь можно напомнить теорию перспективы в изобразительном искусстве и теорию контрапункта в музыке; законы физики определяют звучание струны или духовного инструмента, а восприятие человеком цвета связано с оптикой и с психологией зрительного восприятия.

Однако более внимательное рассмотрение показывает, что области, в которых методы естественнонаучных дисциплин оказывались эффективными, всегда имели вспомогательный характер. Это видно, например, из того, что теория перспективы относится к изобразительным средствам и с художественным образом связана в той же мере, что и другие изобразительные средства, например, краски. Такое подчиненное положение методов естественнонаучного исследования вполне понятно. Сам объект исследования в эстетике качественно отличен от объектов естественнонаучных и тем более точных дисциплин и требует адекватных предмету методов исследования.

Точные науки базируются на четких правилах формальной логики, в то время как дисциплины, составляющие в совокупно-

сти искусствознание, требуют не столько логического, сколько образного мышления. Неудивительно, что представителям этих двух направлений часто бывает трудно понимать друг друга. Это различие составляет одну из сторон спора "физиков" и "лириков". Когда художник или искусствовед знакомится с работой представителя точных наук, посвященной анализу художественных произведений и написанной "без формул", то они тем не менее часто говорят о том, что работа написана "трудно", а многое в ней просто непонятно. С другой стороны, представитель точных наук, знакомясь с работой искусствоведа, страдает от излишнего, с его точки зрения, многословия. Все эти "потоки слов" кажутся ему, привыкшему к кратким и четким высказываниям, излишними и малосодержательными. Между тем объективно обе эти работы могут быть одинаково содержательными и интересными, а взаимное непонимание обусловлено различиями в привычных способах мышления, в способах подхода к решению научной задачи. Поэтому любые усилия, направленные на то, чтобы сделать "физиков: хоть немного "лириками", а "лириков" хоть немного "физиками", приведут только к обогащению как одних, так и других. Конечно, основой эстетического анализа останутся методы, характерные для философии и искусствознания, а методы точных наук могут, как уже говорилось, носить лишь вспомогательный характер. Ведь первые открывают возможность для более правильной и всесторонней оценки художественного содержания изучаемых произведений.

Эффективность использования методов точных наук при изучении какого-либо явления в значительной мере зависит от того, насколько удачную математическую модель этого явления можно будет предложить. Эта модель должна описывать существенные свойства явления, она позволяет ставить во взаимное соответствие какие-то характерные для него численные величины. Последнее обстоятельство обрекает на неудачу любые попытки сделать методы точных наук основным орудием исследования произведений искусства, так как такие основополагающие понятия как, например, "художественный образ" и т.п. не поддаются численному измерению. Однако в тех (пусть второстепенных) разделах искусствознания, в которых возможен численный подход, а следовательно и создание математических моделей, методы точных наук могут оказаться чрезвычайно полезными. Проиллюстрируем сказанное, обратившись к теории научной перспективы в изобразительном искусстве.

Теория научной перспективы первоначально создавалась замечательными мастерами эпохи Возрождения, бывшими одно-

ременно и художниками и математиками. Она была основана на известной математической (геометрической) модели работы человеческого глаза и в конечном итоге привела к ренессансной системе перспективы, сводящейся к построению изображения некоторого объекта путем центрального проектирования. Эта система была замечательна во многих отношениях. С ее помощью впервые была решена задача изображения целостного пространства, а не отдельных предметов (как делалось в античности и средневекowie), и это открыло широчайшие возможности для изобразительного искусства. Можно смело сказать, что без учения о перспективе было бы невозможным ни искусство эпохи Возрождения, ни искусства Нового времени. Кроме того ренессансная система перспективы позволяла строить изображение "по точкам", совершенно независимо от того, какую художественную задачу решал художник. Чтобы подчеркнуть эту независимость системы перспективы от эстетического начала, ее стали называть "научной системой перспективы", как бы выводя ее за пределы искусствознания. Строгая математическая обоснованность сделала ее на многие столетия непререкаемым авторитетом в вопросах точного построения изображения на плоскости картины. В результате временами возникали представления, что она должна быть единственным методом построения пространства на картине в реалистическом искусстве.

Однако ренессансная система перспективы не выдержала испытания критерием практики. Прежде всего художники сами заметили явное искажение ею в некоторых случаях естественного зрительного восприятия и стали отклоняться от ее строгих правил. Первыми стали поступать таким образом ее творцы и горячие сторонники - мастера эпохи Возрождения. Пожалуй более впечатляющим является все же неожиданный поворот, который придало этой задаче наше время.

Возможности электронно-вычислительных машин сегодня таковы, что они в долю секунды способны "нарисовать" на своих экранах внешнюю обстановку, видимую, например, с места водителя в переднем стекле автомобиля, движущегося по шоссе. По мере такого "движения" видимая на экране обстановка будет меняться, можно сделать так, что она будет реагировать на повороты руля, измерение скорости "движения" и т.д. Если установить в комнате макет водительского места с креслом, рулем, педалями, приборной доской, а вместо переднего остекления поставить описанный выше экран, то открывается возможность создания тренажера для водителей автомобилей. На подобном тренажере можно имитировать, например, аварийные ситуации, изу-



чать реакции человека в таких ситуациях, искать наиболее рациональные конструктивные решения и отрабатывать наиболее правильное поведение в экстремальных условиях, не подвергая испытателя какой-либо опасности. Совершенно аналогичным образом можно создать тренажер для отработки маневрирования при посадке самолета на взлетно-посадочную полосу аэродрома или изучать "поведение" роботов. Во всех этих и иных аналогичных случаях возникает задача наиболее точного отображения внешней пространственной обстановки на плоском экране электронно-вычислительной машины, отображения, адекватного естественному зрительному восприятию человека.

Первоначально предполагалось, что ренессансная система перспективы решает поставленную задачу, но скоро выяснилось, что она дает слишком искаженное представление о внешней обстановке и даже способна образовывать у оператора ошибочные навыки, что может быть опасным. На этом пути инженерная практика выявила слабые стороны ренессансной системы перспективы, вовсе не обращаясь к эстетическим представлениям.

Ренессансная система перспективы является геометрически - безупречной и ее слабые стороны связаны с тем, что в основе этой системы лежит недостаточно полная модель. Математическая модель ренессансной системы хорошо описывает работу глаза, но ведь естественное зрительное восприятие есть результат совокупной работы системы "глаз + мозг", причем вклад мозга в эту совокупную деятельность весьма существенен. Поэтому современная модель зрительного восприятия должна обязательно учитывать и работу мозга. Многочисленные эксперименты по психологии зрительного восприятия, проведенные в настоящем столетии, позволяют дать математическое описание работы мозга при созерцании пространственных объектов и построить на этой основе более совершенную модель зрительного восприятия, чем та, которая лежит в основе ренессансного варианта системы перспективы. Эта более совершенная модель открыла путь для создания новой, общей системы перспективы, математически столь же строго, что и ренессансная, но опирающейся на более точно соответствующую психологии зрительного восприятия математическую модель и поэтому точнее, чем ренессансная отражающую свойства естественного зрительного восприятия человека.

Не следует думать, что более совершенная общая теория перспективы "отменяет" старую, ренессансную. В точных науках новые обобщающие теории содержат старые в качестве своих частных случаев. Так, механика Эйнштейна не отменила механику

Ньютона, а указала условия, при которых последняя может считаться правильной. Точно так же новая система перспективы, которую уместно назвать перцептивная система перспективы (от слова "перцепция" - восприятие), содержит в качестве одного из частных случаев ренессансную.

Перцептивную систему перспективы нельзя рассматривать как некоторый улучшенный вариант старой системы. Она позволила с новых позиций рассмотреть проблему разработки научной системы перспективы и получить здесь качественно новые результаты.

Поскольку новая система опирается на закономерности естественного зрительного восприятия, то оказалось возможным вычислять ошибки изображения путем сопоставления геометрических характеристик некоторого рисунка (или картины) с соответствующими характеристиками естественного видения. Например, если на рисунке ширина дальней стены интерьерера показана вдвое меньшей чем ширина пола на переднем плане, а вычисления показывают, что в естественном зрительном восприятии дальняя стена лишь в полтора раза меньше указанной ширины, то можно утверждать, что художник преуменьшил ширину дальней стены и даже вычислить величину совершенной им ошибки в процентах. Возможность вычисления ошибок изображения (относительно естественного зрительного восприятия) является одним из тех качеств, которые характеризуют новый подход к научной системе перспективы. Теория ренессансной системы перспективы не ставила, да и не могла поставить, а тем более решить подобной задачи; само понятие "естественного зрительного восприятия" в ней отсутствовало, ибо оно предполагает обязательный учет работы мозга.

Как показал математический анализ, безошибочное изображение сколько-нибудь полного пространственного объекта на плоскости картины принципиально невозможно. Научная система перспективы, основанная на передаче естественного зрительного восприятия, не в состоянии передать все элементы изображения безошибочно, т.е. в полном согласии с естественным видением. Следовательно, "идеального рисунка", в котором все правильно, существовать не может. Если попытаться уточнить, какие именно геометрические элементы рисунка будут искажаться, то анализ показывает отсутствие однозначного ответа на этот вопрос. Ошибки (т.е. отклонения от естественного зрительного восприятия) неизбежны, но они могут быть смещены на те или другие элементы изображения в зависимости от желания. Так, можно предложить вариант научной системы перспективы,

правильно передающий горизонтальные поверхности, но преувеличивающий вертикали или вариант правильно передающий ширину и высоту объектов изображения, но характеризуемый ослабленной передачей глубины. Возможны, конечно, и другие варианты смещения неизбежных искажений.

Из сказанного следует, что современная система перспективы оказалась многовариантной. Выявилось, что существует бесчисленное множество вариантов системы научной перспективы, отличающихся различным характером распределения неизбежных искажений. Характер этих неизбежных искажений нельзя считать совершенно произвольным: они сами должны удовлетворять некоторым математическим условиям, следовательно, в этом пункте перцептивная система перспективы никак не может быть охарактеризована как носящая черты произвола и анархизма. Хотя число вариантов перспективных построений и бесконечно велико, они укладываются в некоторую строгую систему. Здесь уместно подчеркнуть, что и обычная ренессансная система перспективы оказывается одним из таких вариантов.

Существование большого числа разновидностей некоторой единой научной системы перспективы приводит к естественному вопросу о наилучшем из ее вариантов. Таким "наилучшим" разумно назвать тот, который характеризуется наименьшей величиной ошибок. Возникшая при попытке решить эту задачу ситуация оказалась совершенно неожиданной. Чтобы пояснить ее, обратимся к частной задаче подобного типа: каков наилучший вариант перцептивной системы перспективы для изображения интерьера? Оценить степень правильности изображения интерьера удобнее всего, определив три числа: наибольшую ошибку, характеризующую правильность соотношения масштабов изображения на переднем и дальнем планах, наибольшую ошибку передачи глубины и наибольшую ошибку в передаче подобия изображаемых объектов. Не фиксируя внимание на том, как вычислить эти ошибки, добавим лишь, что общую оценку качества изображения целесообразно определить как сумму этих трех ошибок.

Проведенные расчеты показали, что образованная указанным способом сумма ошибок для всех возможных вариантов единой научной системы перспективы одинакова. Был обнаружен своеобразный "закон сохранения ошибок". Оказалось, что, переходя от одного варианта перспективных построений к другому, можно смещать ошибки (например, уменьшать ошибку соотношения масштабов за счет увеличения ошибки передачи глубины), но нельзя изменить их суммы. Следовательно, с математической точки зрения все варианты перспективных построений

равноценны<sup>1</sup>. С другой стороны эти варианты зрительно резко отличаются друг от друга. Следовательно, художнику далеко не безразлично, каким вариантом системы перспективы воспользоваться. Так, например, в зависимости от того, что ему важнее - изображение боковых стен или пола он будет обращаться к тому или иному варианту.

Сказанное здесь позволяет сделать один вывод принципиальной важности. До тех пор, пока существовала единственная (ренессансная) система перспективы, эстетика не имела к ней прямого отношения. Что бы не писал художник, система научной перспективы не изменялась. Художник мог, исходя из решавшейся им задачи, повисить или понизить горизонт, приблизить или удалить передний план, но система научной перспективы оставалась той же. Введение перцептивной научной системы перспективы резко меняет дело. Теперь художник располагает набором математически эквивалентных перспективных систем, имеющим в то же время совершенно различный облик. Теперь используемая художником научная система перспективы зависит не только от психологии зрительного восприятия и математики, но и от эстетического начала: решаемая художественная задача, влиявшая ранее на такие сравнительно второстепенные факторы, как выбор положения точки зрения, стала определять саму систему перспективы. Так в казалось бы связанную только с естественнонаучными дисциплинами сферу научной системы перспективы вторгается эстетическое начало.

Развиваемая новая теория перспективы имеет значение не только для будущего. С ее помощью можно, например, глубже понять и искусство XIX века. Как хорошо известно, многие художники (особенно в конце прошлого столетия) отклонялись от строгих правил ренессансной системы перспективы, которая их явно не удовлетворяла. Теперь становится понятным, что в ряде случаев они интуитивно приближались (иногда с поразительной точностью!) к одному из вариантов перцептивной системы перспективы. Но это означает, что к их искусству нельзя приклеивать ярлык "разрушающего научную систему перспективы"; эти художники ничего не разрушали, а просто интуитивно следовали другому варианту научной системы перспективы, ничуть не менее научному, чем ее ренессансный вариант. Так, анализ пейзажей Сезанна показывает, что он нередко строго следует варианту системы перспективы, правильно передающему горизонтальные поверхности (ренессансная система перспективы не в состоянии дать этого). Поленов, во время своего путешествия по Ближнему Востоку, написал серию этюдов, показывающих интерьеры древ-

них храмов. Он тоже не следовал обычным академическим правилам, а интуитивно пользовался тем вариантом перцептивной научной системы перспективы, которая правильно (в согласии с естественным видением) передает вертикальные поверхности (ренессансная система и в этом случае не в состоянии передать их безошибочно). Этот выбор Поленова совершенно закономерен - именно своды, колонны, богато украшенные стены привлекали ее особое внимание.

Опираясь на теорию перцептивной системы перспективы, можно прояснить и другие стороны истории изобразительного искусства. Как известно, античное и средневековое искусство не знало рисования с натуры. Предметы (в основном предметы обстановки) изображались такими, какими они сохранились в зрительной памяти художника. При этом геометрическая проблема изображения целостного пространства обычно не ставилась, дело ограничивалось изображением совокупности отдельных объемных предметов. Естественно допустить, что художник передавал предметы обстановки в основном такими, какими их видел ежедневно в своей комнате, т.е. с очень близких расстояний. Так возникает задача выбора варианта системы научной перспективы, наиболее точно передающего облик отдельных предметов обстановки, видимых с малых расстояний. Анализ, основывающийся на перцептивной системе перспективы, показывает, что этим условиям удовлетворяет параллельная перспектива (аксонометрия) и слабая обратная перспектива (выраженная не сильнее чем  $10^\circ$ ), но тогда Андрей Рублев в своей "Троице" показал подножия ангелов совершенно верно. Ренессансный вариант дает в этих условиях особенно большие ошибки (это хорошо известно портретистам). Поэтому средневековых и античных мастеров не следует упрекать в незнании законов перспективы. Наоборот, они их интуитивно знали. Законы перспективы, наиболее подходящие для изображения близких предметов обстановки, не знают те искусствоведы, которые считают ренессансный вариант незыблемой основой научно-правильного изображения.

Приведенных примеров достаточно, чтобы проиллюстрировать плодотворность нового подхода в теории перспективы. Однако при искусствоведческом анализе наряду с выявлением варианта научной системы перспективы, к которой близок художник, не менее важным является оценка того, насколько художник близок к естественному видению человека. Художник вовсе не обязан исповедывать иллюзионистскую доктрину, он вправе, если это ему необходимо для получения нужного художественного эффекта, отходить от протоколно точного следования зрительному

восприятию, например, преувеличивать размеры некоторого объекта изображения, чтобы подчеркнуть его значимость. Так, Сезанн в своих пейзажах нередко преувеличивает размеры горы Св.Виктории на горизонте. Здесь существенно то, что речь идет о преувеличении по сравнению с естественным видением. Искусствоведы, специально занимавшиеся особенностями перспективных построений в пейзажах Сезанна (Новотный, Лоран), указывает на то, что он всегда преувеличивает дальние планы. К этому выводу они пришли, сравнивая картины Сезанна с фотографиями изображенных на них пейзажей. Но ведь фотография не может быть эталоном правильного изображения, поскольку она дает изображение в ренессансной системе перспективы, которой свойственно значительное преуменьшение удаленных объектов сравнительно с естественным зрительным восприятием человека. Поэтому и в тех случаях, когда Сезанн никаких преувеличений удаленных объектов не допускал, ему эти преувеличения приписываются, поскольку фотография считается правильным изображением. Представляется важным различать случаи, когда Сезанн действительно преувеличивал дальние планы (или прибегал к другим деформациям изображения), от тех, когда он этого не делал, а исследователи тем не менее приписывают ему такие деформации, основываясь на прямом сравнении его картин с фотографиями.

В тех случаях, когда в распоряжении искусствоведа есть фотография натуры, переданной художником на картине, по фотографии можно расчетным путем восстановить естественное зрительное восприятие человека, смотрящего на эту натуру. С этим восприятием и надо сравнивать картину. Прямое же сравнение фотографии с картиной является, как правило, грубой методической ошибкой.

Проведенное сопоставление обычной ренессансной системы перспективы с более общей перцептивной системой показывает важную роль той математической модели, которую кладут в основу изучаемого явления. Хотя используемые математические методы безупречны в обоих названных случаях, получаемые результаты кардинально различаются. Более совершенной схеме процесса зрительного восприятия соответствует и более глубокое раскрытие сущности изучаемого явления. Таким образом, методы точных наук становятся тем более эффективными, чем точнее математическая модель явления, к которой эти методы прилагаются. Несовершенство модели (случай ренессансной системы перспективы) может даже приводить к ошибочным выводам (проблема преувеличений Сезанном дальних планов пейза-

жей, проблема тяготения к аксонометрическим методам изображения предметов в античности и в средние века и т.д.).

Но даже весьма совершенная математическая модель процесса зрительного восприятия, положенная в основу перцептивной системы перспективы, не в состоянии перевести теорию перспективы из вспомогательных искусствоведческих дисциплин в основные. В конце концов анализ численного соответствия естественному видению размеров изображения предметов на разных планах картины или численная оценка правильности передачи глубины на ней может способствовать более правильному анализу художественного произведения, но не может заменить эстетический анализ этого произведения. Любые объективные данные о перспективных приемах, которыми пользуется художник, как бы подробны и правильны они ни были, не могут заменить анализ художественного образа.

С другой стороны, неточная математическая модель, положенная в основу анализа тех вопросов, которые поддаются математическим методам исследования, может "сбить с толку" искусствоведа, изучающего художественное произведение. Абсолютное доверие к ренессансной системе перспективы, которое испытывали (а частично испытывают и сейчас) исследователи, заставляло их искать объяснение "странностям" перспективных построений художников даже в тех случаях, когда ничего "странного" их картины не содержали. Классическим примером этого служит средневековая обратная перспектива, которая, если верить теории ренессансной системе перспективы, никогда не может иметь естественного происхождения, но которая (если следовать более точной теории перцептивной системе перспективы) при известных условиях правильно отражает естественное видение человека.

Господствовавшее столетия убеждение, что единственным правильным методом передачи на картинной плоскости пространства и заполняющих его объемных тел, является ренессансная система перспективы, сильнее всего мешало, например, изучению такого своеобразного изобразительного искусства, как древнеегипетское.

Анализ древнеегипетских рельефов и живописи показывает, что их авторы вовсе не стремились к передаче видимой картины мира, их целью была передача объективных свойств этого мира. Поэтому объективно параллельные прямые нужно было передавать параллельными же линиями на изображении, хотя на самом деле они видятся сходящимися в точку на линии горизонта и т.п. Следовательно, математической моделью древнеегипет-

ского искусства не могла быть ни одна система научной перспективы, оно должно было опираться на такой метод изображения, который передает объективные свойства передаваемых предметов. Такой метод существует, он хорошо известен и строго обоснован математически - это техническое черчение.

Сравнение методов изображения, которыми пользовались древнеегипетские художники, а сегодня пользуются инженеры, показало их поразительную близость. И дело вовсе не в том, что в обоих случаях в основе методов лежат ортогональные проекции. Техническое черчение разработало целый ряд условных приемов, без которых оно немыслимо, и удивительным является то, что по сути теми же условными приемами пользовались и древнеегипетские художники. Образно говоря, создается впечатление, что мастера Древнего Египта детально изучили современные промышленные стандарты на чертежи и строго следовали им.

Приведем один пример. В черчении при изображении некоторого предмета разрешается показывать часть его при виде спереди, а часть - при виде сбоку. Но тогда изображение человека в древнеегипетской живописи и рельефе - голова и ноги при виде сбоку, а плечи при виде спереди - совершенно естественно и чертежно-разумно.

Древнеегипетское изобразительное искусство по сути является художественным черчением, и его эстетический анализ надо вести с этих позиций. Тогда очень много его "странностей" перестанет быть странностями, требующими какого-то (обычно надуманного) объяснения, и внимание исследователя не будет отвлекаться на такие вопросы. Иными словами, адекватная математическая модель явления (правила технического черчения) помогают эстетическому анализу, а неадекватная (теория перспективы) лишь запутывает искусствоведа.

Таким образом, можно утверждать, что методы точных наук носят в эстетике вспомогательный характер. Их применение при эстетическом анализе художественных произведений вполне оправданно и может оказаться весьма полезным. Однако эффективность применения этих методов в сильнейшей степени зависит от совершенства (полноты) математической модели, положенной в их основание. Несовершенная математическая модель, лежащая в основе применяемых методов точных наук, может приводить к ошибочным заключениям и объективно не только не помогает эстетическому анализу, но даже вредить ему.

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Раушенбах Б.В. Закон сохранения ошибок в изобразительном искусстве// Природа. 1983. №9. С.86-95.



## Глава II. История эстетического мироотношения

### § 1. Духовность в мире: эстетический опыт Древнего Востока

Выполнить идею мира в культурно емких формах - значит выполнить ее и на уровне всего того, что связано с эстетикой человека. Его причастность миру эстетически тематизируется и художественно прорисовывается уже на начальных ступенях истории мировой цивилизации, однако сам смысл эстетического в его отношении к онтологии мира и онтологии человека начинает эксплицироваться в восточной философии, в философских установках Древней Индии и Китая. Этот смысл соотнесен здесь со столь современно звучащими идеями информационного поля, вселенского резонанса, с архетипами синергетики. Вместе с тем образы мира укоренены тут в глубинах духовности, внутренне сопряжены с осмыслением человеческого бытия. Как подчеркивал С.Ф.Ольденбург, Восток "мощью ума своего проникал в тайны жизни, изучал и создавал понимание того, что ближе всего человеку, - самого человека. И тут мы видим на каждом шагу, как ничтожны наши достижения в этой важнейшей для нас области, мы чувствуем постоянно, что Восток здесь во многом сумел подойти ближе к человеку, понять его духовное творчество лучше, чем это делаем мы"<sup>1</sup>. Это превосходство очевидно и в такой сфере философской антропологии Востока, как духовное осознание истоков, сущности и судеб человеческого мироотношения.

Восточная эстетика мира определяется тем, что ее смыслы соотносятся, а нередко и полностью входят в человеческое бытие. Одновременно она произрастает из уникального чувства идеи мира, из интуиции мирового целого. "Подобно древним индусам и более поздним христианам, даосы рассматривали мир как посев. Глубоко, в недрах небытия возникало, по их представлениям, Духовное Семя, дабы затем прорасти на человеческой ниве, облечься плотью и дать урожай, а после вернуть умножившуюся духовность Небу и мирозданию. Правда, сами они стремились прежде всего к личному бессмертию - во плоти, здесь на земле, или же в теле духовном, в высших сферах"<sup>2</sup>.

Конфигурация эстетических представлений Востока о единстве человека и мира весьма своеобразна. Выявление смысла их единства нередко трактуется здесь как отыскание природного и в человеке, и в самой природе, как осмысление способов сохранения и согласования природного и человеческого в самом человеке, хотя при достижении каких-то высших состояний он "не меняет природного на человеческое". Здесь зарождается осознание необычайной сложности самого феномена человеческой субъективности: "познать каждое человеческое сердце труднее, чем природу, оно опаснее, чем горы и реки" ["Чжуан-цзы", 20]<sup>3</sup> И то, что между человеком и миром произошло событие встречи, является достаточным основанием для того, чтобы вести речь об эстетике их единства. Мыслители Востока даже прямо говорят об эстетической обусловленности такого единства. "Прекрасное определяется мерой, недостаточное утверждает себя в использовании. Благодаря этому Поднебесная может быть едина" ["Хуайнаньцзы", 9, 142]. А это имело своей обратной стороной глубокую онтологичность самой эстетики<sup>4</sup>, правда, вопрос о восточных смыслах этой онтологичности, как показывают исследования Чжана Дуньсуна, Чжао Юаньжэня, В.Г.Бурова, Т.П.Григорьевой, А.Ч.Грээма, А.И.Кобзева, весьма сложен. Так, А.И.Кобзев интерпретирует онтологию Ван Янмина как субъективированную<sup>5</sup>. Но в онтологических моделях такого рода как раз и возрастает значение эстетического начала. Своеобразие древней восточной онтологии, как индийской, так и китайской, еще ждет своего всестороннего изучения.

Древнеиндийская и древнекитайская эстетика - это медитативная эстетика "расширенного сознания", удерживающего символику и состояния, в которых человеческое "Я" воспринимает себя заполняющим весь мир - это "вскормленное одной гармонией" образование, и в то же время выходящим на запредельную миру тропу. Наслаивая различные ассоциации, эта эстетика онтологически "завязывается" на таком фундаментальном акте, который один из китайских философов эпохи Хань определяет так: "Обретаю себя, и тогда Поднебесная обретает меня". Восточная эстетическая установка зиждется на тонком ощущении некой бесосновной основы, небытия, великой пустоты, но, одновременно, она откликается бытию, всей тьме вещей, всем регионам прекрасного.

Первоначально эстетическое обращение человека к миру и мира к человеку строится древнеиндийским сознанием в сфере мифопоэтической, фольклорно-религиозной традиции, в рамках которой зарождаются и развиваются философские идеи самхит,

брахман, ариньяк и упанишад - этой священной поэзии с ее непреходящей красотой.

Человеческое мироотношение тут эстетически моделируется, исходя из той ситуации диалога между божеством и адептом в образе поэта-риши (ṛṣi), который составляет сердцевину религиозного культа ариев "Ригведы". Боги древнеиндийского пантеона, к примеру Индра, Брихаспати или Ангирасы, испившие сок сомы, под знаком которого создано само прекрасное, и прославленные в ритуально-эстетических действиях адептов, "возрастают", включая свои героические подвиги на фоне бытия в структуру циклического архетипического сценария: снова и снова выпускают запруженные воды, освобождают из заточения утренние зори, свет - вплоть до создания миров, словно "дерзких красавиц" в разноцветных одеяниях, чтобы человек мог жить, видеть солнце, радоваться миру:

"Прекрасное да услышим мы ушами, о боги!  
Прекрасное да увидим мы глазами..." [1, 89].

Мир - это звяная, зримая красота. В "Ригведе" как бы сама собой происходит едва уловимая трансформация поэтической мысли, очищенной силой духа, из религиозного состояния в описание феноменальных стихий природы с тем, чтобы, овладев ими, использовать в целях человеческого устройства жизни. Вместе с тем мы встречаемся тут с мифопоэтическим возвышением природы до уровня высшей ценности для человека. "Древнейшие мудрецы эпохи ведийских гимнов бессознательно восхищались природой, каждый на свой собственный лад. Будучи по существу поэтами, они взирали на вещи природы с такой полнотой чувств и силой воображения, что эти вещи стали одушевляться. Они умели любить природу, восхищались чудесами захода и восхода солнца - этими таинственными процессами, которые завершались сближением души и природы. Для них природа была живой, с нею они могли общаться. Величественные явления природы стали окнами небес, сквозь которые божество взидало на безбожную землю. Луна и звезды, море и небо, заря и сумерки считались божественными. Это почитание природы как таковой является древнейшей формой ведийской религии"<sup>6</sup>. В древнеиндийском сознании само эстетическое возникает в событии сокровенного общения человека с миром, отражает на себе скрытые смыслы и неявные структуры такого общения.

Природа, непостижимая и прекрасная, живет наравне с человеком, и в космологических циклах самхиты ведется напряжен-

ный поиск философской истины их единства, единой причины существования мира. Сознание риши хотя и не дает синтез разнородных космологических идей (да это и не задача поэтов), тем не менее оно проясняет, проблематизирует, подвергает сомнению генезис сущего, вопрошает о первопричине его творения. Оно усматривает ее в "создателе всего" [Rgveda, X, 81], в некоей онтологической силе нравственного акта, соединяющего идею порождения бытия с идеей жертвенности, так что центр мироздания составляют как бы два источника видимого излучения - солнце на небе и жертвенный костер на земле. Само жертвоприношение мыслится как "пуп мироздания". Наряду с этим, исток мира художественно изображается как непостижимая, неизреченная, скрытая от разума сущность, а само сущее представляется возникшим из не-сущего. Первопричина мира видится поэтическому сознанию то как персонафицированное божество, которому свойственен, как правило, и поэтический талант, превосходящий "по вспышкам вдохновения (кавуа)" талант любого искусственного, божество "прекрасно действующее", то как абстрактный принцип - вселенский закон, имеющий свою музыку, свой "лик", который видят в своем сердце поэты в состоянии озарения. Мифы об онтологических поступках Индры - бога с "прекрасной силой духа" - дают панораму действия демиурга, победившего силу хаоса и инертности и создавшего форму для бесформенного, такое структурное целое, как космос. Сами поэтические мысли стремятся создать себе дом у Индры [1, 132]. В роли оси мироздания божество выступает именно в момент творения.

В древнеиндийском сознании существовала очень четкая троичность вертикального членения Вселенной, вокруг которой, согласно "Ригведе" [1, 34], трижды объезжают "повелители красоты" Ашвины и которую воспевают в своей "трехчастной песне" Агни, - Земля, Луна, Солнце (этот "поэт воздушного пространства") или Земля, рожденная от "прекрасного семени" неба, Промежуточное пространство, Небо, на котором, в свою очередь, есть собственный трехчленный мир. И "здесь смысл не в том, что Вселенная делится на землю, атмосферу и небо, а в том, что рассматриваемых в вертикальном плане регионов всегда три и каждый из этих регионов суи ствует только в своей собственной сути. Т.о., мы могли бы сказать, что если за этим комплексным символом скрыта погруженная в сознание содержательность, то эта содержательность не будет тем, что мы назвали бы небом, промежуточным пространством и землей, а мы сказали бы, что есть такая структура сознания, которая предпочитает троичность вертикального членения. А что за этим стоит? - Б у к в а л ь н о

мы этого не знаем, потому что сознание не имеет языка для себя, а имеет только язык для психики, и этим языком является язык символов"<sup>7</sup>. Эта структура сознания как раз и выстраивает язык для эстетического переживания мира, в котором он обретает черты антропоморфизма, прекрасной телесности. Как в случае с мифом о происхождении Ангирасов от инцеста Отца-Неба с его дочерью, утренней зарей Ушас [1, 71]:

"Когда страсть к наслаждению охватила господина людей,  
(Отец)-небо при (любовном) соитии (испустил) чистое  
семя, которое разлилось.

Агни породил безупречную юную благосклонную  
Толпу (Ангирасов) и сделал их прекрасными [sudayat]".

Ушас - "автор" света, перед обаянием которой склоняется "весь движущийся мир" [1, 48], - предстает в образе прекрасной обнаженной девушки. Ашвины - прекрасные юноши-близнецы, которые на быстроходной колеснице, переполненной всякими благами, совершают объезд вселенной за один день и по первому зову бросаются спасать людей, попавших в беду. В гимнах "Ригведы" нередко ведется игра формами божества, как в случае с "прекраснозажженным" Агни.

Таким образом, самхита дает поэтическое видение закона места человека в мире - человека, эстетически переживающего целостность бытия, устремляющегося к пониманию принципов его организации. Величественные и неизменные ритмы природы наводят древних мудрецов на мысль о существовании единого начала, пронизывающего мир, - ритма. Оно создает бытие как прекрасно устроенное целое. Стремясь понять всеобщие структуры мира, они во многом основываются на доверии к собственной художественной интуиции, к эстетике разума, производящей в понятии ритмы символ мировой гармонии. Незыблемости эстетического устройства вселенского бытия соответствует незыблемость и жизненность моральных регулятивов в человеческом мире. Соответствует именно потому, что и то, и другое является проявлением высшей реальности, некой единой мировой души, раскрывающей тождественность своей сущности и в цветении розы, и в добродетельном поступке. Эта сущность имеет и свои эстетические манифестации. В одном из гимнов "Ригведы" [X, 90] космическое начало изображается в образе первичного антропоморфного существа, вселенского человека - Пуруши (puruṣa), от которого произошла вся живая природа, вся эстетическая ду-

ховность: стихи (gc), мелодии и песнопения (saman). Произведения эстетического свойства порождаются здесь тем же творческим лучом жизни, которым порождена и природа. Мир - это как бутон, который раскрывается и дарит свой аромат человеку. Такое видение мира древнеиндийским сознанием рельефно выражено в поэме Г.Гессе "Сиддхарта": мир не есть "нечто совершенное или медленно подвигающееся по пути к совершенству. Нет, мир совершенен во всякое мгновение... Путем глубокого созерцания можно приобрести способность отрешаться от времени, видеть все бывшее, сущее и грядущее в жизни, как нечто одновременное, и тогда все представляется хорошим, все совершенно, все есть Брама. Оттого-то все, что существует, кажется мне хорошим, смерть, как и жизнь, грех, как и святость, ум, как и глупость, - все должно быть таким, как есть. Нужно только мое согласие, моя добрая воля, мое любовное отношение".

Подобное умонастроение свидетельствует об ошибочности нередко встречающихся представлений об индийской философии как завершённом выражении позиции мироотрицания. "Ригведа" несет в себе великую идею приятия мира, которая развивается в комментариях к наиболее "авторитетным" Ведам - в брахманах. В них отчетливо поставлен вопрос о природе как эстетическом субъекте. Многие ее явления порождаются из тех или иных свойств Пуруши: из его речи рождается огонь, из разума - луна, из зрения - солнце. Земля, распростертая в мировом пространстве волею Пуруши, мыслится как целостный и совершенный феномен, который, осознав свое совершенство, предается сугубо эстетическому акту воспевания самой себя, и в этом акте сама становится песней (gayatri) божественному солнцу [Satapatha brahmana, VI, 1,1]. Здесь же затрагивается вопрос о месте эстетического в структуре сознания. Эстетические акты, осуществляющиеся в человеческой реальности, - акты деятельности чтецачотара (hotar) или певца-удгатара (udgatar), воспринимаются как менее ценные по сравнению с ментальной деятельностью. Жрец-брахман, мысленно дублирующий ритуал, со временем становится главным лицом в нем, наделенным способностью оперировать символами, отождествляя их с элементами мироздания; не только само сакральное действие дублирует мировой ход событий, внутри него медитирующий субъект выступает своего рода демиургом, которому подчиняются исполнители отдельных партий<sup>8</sup>. Упанишады устанавливают определенный изоморфизм между конкретными ритуальными процедурами и различными сторонами вселенской и человеческой реальности. Даже мир природы и художественный мир оказываются тождественными в

том отношении, что оба они отвлекают человека от видения истины, которое возможно лишь как акт внутреннего зрения.

Феноменология мира, пропущенная сквозь призму ритуального действия, получает аллегорическое, символическое истолкование. В древних текстах, предназначенных для отшельников, - араньяках (агапуака - "лесная книга") - бесконечность мыслится как песня неба, ветер - как песня воздушных пространств; отдельным частям и органам человеческого тела тоже свойственна своя песнь: песнь рта - речь, ноздрей - дыхание, лба - зрение [Aitareya aganyaka, II, 1,2]. Суждение о мировых процессах и явлениях основывается на принципе экстраполяции на весь мир тех характеристик, которые обнаруживаются во внутреннем опыте человека. Своеобразная мелодичность, пластичность органически вплетаются в ткань древнеиндийского миросозерцания, передающего ритмику космического танца Шивы во время сотворения сущего, его сохранения и разрушения, звучания мриданга Вишну или волшебной флейты Кришну, отвлекающей человеческие души от привязанности к майе и зовущей в их истинную родину. В этом миросозерцании важнейшие атрибуты и фрагменты бытия мира выстраиваются вдоль силовых линий духовного напряжения, структурирующих эстетически емкое поле сознания. Эстетическая выразительность внутренне определяется основной философской установкой упанишад на придание любой онтологической картине психологической достоверности, на выявление онтологической интенции самодостовренного мира, мира непосредственного переживания, самоуглубления человека, интравертности.

Древнеиндийское сознание сформировало своеобразную онтологию творения, в которой человек и мир, взятые в их сущностных определенностях, оказывались однопорядковыми феноменами. Воплощением принципа самосотворения является Атман. Миры, начиная с вод и кончая мирами Брахмана, основаны ("вытканы") друг на друге [Bṛhadāraṇyaka upaniṣad, III, 6,1]. От Брахмана происходит Праджapati, который, согрев миры, создает предметное разнообразие. Все сущее заключено в Атмане, как все спицы заключены между ободом и ступицею колеса [Там же, II, 5,15]. "Традиционное индуистское миросозерцание, включавшее идею круговорота бытия, в котором все проходят через ряд воплощений, рождаясь божествами, людьми, зверями, птицами и т.п., рассматривало различные существа как явления в известном смысле одного порядка, одних возможностей"<sup>9</sup>. Онтология мира, как она представлена в упанишадах, неоднозначна. В некоторых упанишадах не-сущее рассматривается как источник

сущего (asatah saj jayata" [Chandogya upanisad, VI, 2,1], в других вводится понятие майи (maya) как иллюзорности существования [Svetasvatara up., IV, 10]. Отсюда не следует, что древняя мысль сводит все бытие и всю его красоту к чему-то призрачному. Не случайно Р. Тагор под влиянием упанишад утверждает, что "красота природы - это не только мираж воображения, что в ней находит свое выражение радость бесконечного"<sup>10</sup>. Арена мира - это манифестация творческой мощи Брахмана как абсолютной объективности, как глубочайшего корня бытия. С ним соотносено субъективное, универсально-личностное начало - Атман, пронизывающее все сущее. Оно одновременно и велико и тоньше тонкого, дальше далекого и находится вблизи, меньше ядра просяного зернышка и больше всех миров [Mundaka up., III, 1,7; Chandogya up., III, 4,2-4]. Атман соединяет в себе противоположные атрибуты и определяется чисто отрицательно: "не [это], не [это]" ("na iti na iti"), выступая безначальной, недифференцированной, незримой основой мира. Оба эти начала, т.е. и Брахман, и Атман, предстают в двух ипостасях: как проявленное, составляющее сущность феноменального мира, и как непроявленная, невоплощенная первичная реальность.

Действием чистого Атмана, вмещающим в себя и очищение, и онтологическое осознание, мир разворачивается, в том числе и по схеме эстетического опыта. Две красавицы Манаси и Чакшуши сплетают этот мир из цветов, так что весь он превращается в благоухающее цветение [Kausitaki up., 1, 3]. Эстетически опосредованными оказываются присущие атману способы обретения всех уровней мира - от земли до неба. Каждый из них обретается через особый вид песнопений [Brhadaranyaka up., III, 1-9], которому придается универсальное значение. Ритуальная эстетика упанишад превозносит те или иные песнопения, исполняемые во время жертвоприношений: так, удгитха (udgitha) осмысливается в качестве пицци, на которой зиждется все сущее ("tham anne hidam sarvam sthitam" [Chandogya up., 1, 3,6]), в качестве чего-то тождественного восходящему солнцу, которое собственным песнопением прославляет мир; ее надлежит почитать как священный слог ом. Важное место в упанишадах занимает эстетика бессмертного сияния, струящегося в бытии над колесом этого мира, "сансары", эстетика света, которая строится, по-видимому, и на понимании природы света как излучения черного тела. Такое понимание продуцирует символ черного солнца. Солнечный свет описывается амбивалентно посредством понятий "белое" (rs, sa) - "черное" (saman, ama). Согласно традиционному комментарию Шанкары, чернота такого источника света, как солнце, до-



ступна лишь тому, кто обрел опыт его созерцания и чье видение структурировано знанием ведийского канона. Само светило предстает как многоцветный феномен, наряду с белым и черным, выделяются, к примеру в "Майтри упанишаде", коричневые, синие, красновато-бурые, бледно-красные цвета и оттенки. Идеи феноменологии солнечного цвета срастаются с феноменологией человека, с его нравственным видением. Солнце - и символ всего светлого, источник красоты и жизни, преодолевающий силу мрака, и одновременно вместилище темных сторон бытия, ночной стихии жизни, всего скрытого, невидимого; появляющиеся в конце каждого огромного промежутка времени солнечные светила испепеляют все миры, которые возрождаются в новой кальпе (каждая кальпа охватывает период в 4 320 000 000 лет). Цветоносный символ солнца соотносится с трактовкой особого вещества, которое излучает "свет внутри сердца", источает духовный свет. Сердце - земное средоточие лучей солнца, пребывающего в нем подобно светильнику. В "Чхандогье упанишаде" говорится, что свет Брахмана, воспринятый человеком, слышен, словно шум пылающего огня [III 13,8]. Эти идеи подводят к своеобразной эстетике антропологического света: человек, со знанием почитающий "четырёхчастную" стопу Брахмана как источник света, сам становится сияющим в мире существом. Эстетическое завершение онтологии мира связано с интравертной практикой восхождения, обнаруживающей способность йога сжимать, свертывать для себя феноменальный мир до точки непроявленного единства, совпадения человеческой природы с мировой сущностью, так что теперь весь мир предстает не чем иным, как душой человеческой.

Установка на непосредственное познание, самоуглубленное созерцание образа внутреннего человека дает о себе знать и при конструировании мира как метафоры, как символа. "Йог специально выработывал ту технику, которую нужно осуществить, чтобы увидеть, скажем, дискретность вещей, их атомарность, элементарность, дхармичность и т.д. Другие специализировались на созерцании в вещах н е б ы т и я. И, соответственно, "передача" такого рода состояний строилась как передача т о г о, ч т о н у ж н о с д е л а т ь, чтобы быть в таком состоянии, в котором нечто видится, как обозначенное тем или иным символическим образом или понятием"<sup>11</sup>. Но такая работа с символом немедленно переводила структуры мирознания в план эстетический. Тот же Атман соотносится в упанишадах с музыкальным инструментом (барабан, лютня) или исполнителем, а феномены мира - с их звучанием. Мысли и дождь сходны друг с другом и

заслуживают эстетической сопричастности. Человек, постигший ее необходимость, сам становится прекрасным [См.: Chandogya up., III, 3]. В лоне эстетического бытия вращаются и боги, которые "окутали себя песнопениями (chandas)", дабы избежать смерти, и в этом эстетическом проявлении обретают бессмертие. Философия упанишад раскрывает возможности познания Брахмана как единого начала всего сущего в состояниях блаженного, исполненного красоты созерцания. Древнеиндийская эстетика абсолютного имела свой метафорический, символический код, к разгадке которого вели представления о красоте мира и жизни; это эстетика выразительных форм невыразимого, "живописания неопишуемого", воплощения невоплощенного, эстетика вечного света, непосредственно соотносимая со способом йогической самореализации внутренней сущности человека через такие элементы, как "воздержание" (yama), "самодисциплина" (niyama), "сидение в надлежащей позе" (asana), "регулирование дыхания" (pranayama), "прекращение деятельности органов чувств" (pratyahara), "сосредоточенность" (dharana), "размышление" (dhyana), "состояние полного транса" (samadhi), "созерцательное исследование" (tarka). При этом достигается такая ступень, когда "я" в любом случае остается невозмутимым. Посредством йогической практики человек, как писал Г.Гессе, может приблизиться к тому "душевному состоянию, которое нам, людям Запада, обычно дается лишь во время молитв или созерцания прекрасного. Вы станете вдыхать не просто воздух, но мироздание, бога, и не интеллектуальным, а телесным, простодушным путем придете к ощущению свободы, блаженства, смирения, готовности к самоотдаче, успокоения"<sup>12</sup>.

Сама йогическая практика оперировала, как показывают исследователи, с первичными стихиями мира (к примеру, пять первоэлементов мироздания [См.: Svetasvatara up., VI, 2]), с его тонкими элементами как первичными символами сознания. Этот элемент или атом "оказывается тем символом сознательной жизни, к пониманию которого древнейший мыслитель или йог приходил, по-видимому, на почве сознательного (а не рефлексивного) анализа тех своих психических состояний, в процессе переживания которых атом оказывался "остановкой" анализа, символом того, что на данном уровне сознательной жизни дальнейший анализ невозможен. Тем самым, и элемент, и атом становились первичными символами определенной структуры сознания... Но затем, выходя из этих состояний сознания, он их оценивал как совершенно определенные трансцендентные сущности, которые в порядке выхода

из этого сознания могли быть соотнесены (но не отождествлены) с реальными материями"<sup>13</sup>.

Медитативные и поэтико-философские темы упанишад отличает последовательное проведение морального принципа связи мироздания, внутреннего единства человека и природы. "То, что здесь в человеке, и то, что там в солнце, - одно", говорится в Тайттирия упанишаде [VIII, 1], и это тождество глубоко морально в своей основе. Само искусство, в частности музыка, мыслится как посредник между миром и человеком. Каждое из шести оснований индийской музыки - "рага" - соотносится и с нравственным состоянием души, и с конкретным состоянием природы. Так, одна из неизменных мелодических гамм слышна только на заре весной, возбуждая у человека настроение вселенской любви.

Онтологическое переживание эстетики мира определяется именно этической конструкцией его в древнеиндийском философском мышлении, которое стремится обосновать необходимость достижения однобытия с мировой целостностью, изображая сам мир как "сердце" творца [Mundaka up., II, 1], а землю как "мед для всего живого" [Bṛhadāraṇyaka up., II, 5]. Развивая мифологический сюжет "Ригведы" о яйце Брахмана (brahmāṇḍa), упанишады повествуют о становлении этого мира из несуществующего и превращении его в яйцо. Из серебряной половины его возникла земля, из золотой - небо, из скорлупы - горы, из сосудов - реки, из жидкости в зародыше - океан. Между двумя половинами яйца Брахмы лежит пространство особо тонкой природы [См.: там же, III, 3,2]. Этот онтологический зазор есть место, где человеку воздается за его нравственное деяние, где совершается акт слияния с Брахманом. Сама идея пракрити (prakṛti) как онтологической сущности, фиксирующей зародыш бытия проявленного и непроявленного в мире, реализуется в упанишадах в эстетических формах. "Подобно тому как золотых дел мастер, взяв кусок золота, придает ему другой, более новый, более прекрасный (kālyāna) образ, так и этот Атман, отбросив это тело, рассеяв незнание, претворяется в другой, более новый, более прекрасный образ" [Там же, IV, 4,4], выступая в ипостаси изнутри правящего всем миром.

Древнеиндийская философия, таким образом, показывает, что человек в самой глубине своего существа связан с мирозданием; она полагает некую мировую ось творчества, вокруг которой вращаются и природа и человек, - ось внутренней одухотворенности космоса, что позволяет выстраивать эстетику и поэтику их сущностного единства. Сама идея монизма имеет в упанишадах, по мысли Х.Мукерджи, эстетический характер. В силу

всепроницающего единства человека и мира становится возможным видение природы посредством эстетического озарения, вспышки поэтического акта как акта высвечивания реальности. Идея такой эстетики есть идея игры сознания с явными и неявными смыслами бытия, идея радостного приятия и восприятия мира, замороженности человеческого сознания и духа самой проблемой мира. Это идея гармонии и света, обоснованная в лоне интуитивного знания, - и вся она весьма сильно сориентирована на выражение интравертного начала. Но древнеиндийская эстетика мира - это не просто радужная картина бытия, она содержит в себе поэтику сурового братства человека и мира. Как писал Г.Гессе в "Игре в бисер", древний индеец "уразумел всю хрупкость вещей, всю дьявольскую ненасытность человека, но также и его глубокую тоску по чистоте и гармонии, и он нашел для выражения мировой красоты и мирового трагизма эти несравненные притчи о мировых веках и распаде мироздания, о грозном Шиве, в пляске сокрушающем дряхлый мир, и об улыбке Вишну, который покоится в дремоте и из золотых божественных снов, играя, творит новый мир". Сама природа мыслится как соавтор в процессе творения человека, а человек - как соавтор творческих порывов и осуществлений в бытии, входящий в йогическое слияние с единым началом мира, его пылающей красотой. Эстетическое благоговение перед природой, воспитанное духом ведийского канона, наследует вся последующая традиция индийской культуры.

Связь человека и мира открывается в эстетически исполненной форме и в древнекитайской культуре. В своих истоках она мифологически осознает эту связь как связь художественного целого, фиксируя эстетическую энергетику сценений мироздания. Стремясь сделать природу понятной для сознания, древнекитайская мудрость дает такое понятие ее, которое соотносится с понятием сущности человека как естественного дара бытия. Представление о "дарованной Небом" природе человека относилось, как пишет В.В.Малявин, "и к способности человека к самосовершенствованию, самоконтролю, и к врожденным качествам того или иного человека, неморальному "жизненному процессу" (шэн), как таковому. Китайские мыслители разных направлений и эпох могли по-разному оценивать значимость и соотношение обоих начал, но никогда не пренебрегали одним ради другого, не противопоставляли культивированного средоточия человеческой жизни ее спонтанным импульсам. Китайскую мысль отличает ориентация на синтез самодисциплины и онтологической свободы человека во всеобъемлющем состоянии "напряженного покоя" жизни. Не интеллект, не ratio, но непоколебимо-ровная,

беспорывная "воля" (чжи), символизирующая одновременно внутренний самоконтроль и захватывающую устремленность жизненного потока, считалась в Китае конституирующим признаком человека<sup>14</sup>.

Первоначально понимание природы наводится жизненным опытом человека, прежде всего бытием крестьянина. Природа живет в его сознании самобытной жизнью, невольно, но властно вторгаясь в его деятельность. К земледелию в Древнем Китае относились не только как к чисто утилитарному занятию, его рассматривали как "обогащение духа народа" - духа, пронизанного тончайшим, филигранным эстетизмом. В слитности с миром природы полнее выявлялся смысл труда земледельца, но одновременно благодаря творческому богатству этой деятельности обостреннее воспринималось эстетическое очарование родных окрестностей. "В Поднебесной, - пишет Ян Чжу, - нет ничего выше того, в чем находит покой деревенский человек; нет ничего выше того, в чем находит красоту деревенский человек" ["Ле-цзы", VII]. С жизненным, практическим опытом древнего китайца, наполненным явными и неявными, скрытыми культурными смыслами, соотносятся параметры эстетического видения мира, во многом не сходного с видением европейским. Уже сама природа иероглифической письменности, эластичность и богатство ассоциативных связей в китайском языке в значительной мере определили образный стиль понимания действительности.

Уверенность в упорядоченном, разумном устройстве природы - ведь "на разум опирается и кончик осенней паутины, и целостность всего огромного космоса" ["Хуайнаньцзы", 1, 2] - питает философскую рефлексию над пространством мирознания, стремящегося выяснить условия совершенства мира, предпосылки, при которых возможный человек становится совершенным среди сущего, "одетым в небесную гармонию" существом. Эти предпосылки по-разному истолковываются в даосской и конфуцианской традиции, опирающейся на древнейший философский памятник "Ицзин" ("Каноническая книга перемен"). Создавая ткань всемирного соответствия, она дает онтологическую компаративистику явлений и процессов всего мира, в котором самостроительство человека мыслится как индивидуальный, уникально-неповторимый процесс, осуществляющийся нераздельно со всеобщим путем "творящих изменений" мира. Дискретные моменты этого процесса описываются конфигурацией графических элементов в гексаграмме. Дуалистическую структуру мира здесь символизируют светлая, мужская, активная сила

ян и темная, женская, пассивная сила инь; соединяясь, переплетаясь, они "поплыли, клубясь, в космическом пространстве".

Философия даосов исходит из своего рода всеобщей методологии движения мира, из идеи его вечной пульсации; это и есть вселенский путь-дао (иероглиф дао состоит из знаков "голова" и "ходьба"). Оно делает возможной саму онтологию мира. В этой онтологической конструкции эстетика мыслится и как акт наслаждения дао, и как метафора духовности, свободно и неудержимо перетекающей из сердца в мир. Дао - это творческое, созидательное начало всего сущего, всепорождающая и всепоглощающая мировая бездна, источающая красоту. Поэт Цзя И уподобляет дао образу гончарного круга:

"Великий Гончарный круг разбрасывает вещи -  
Безбрежность [его] не имеет границ...  
Небо и Земля - вот плавильная печь,  
Созиданье и превращения - вот плавильщик,  
Инь и ян - вот [его] уголь,  
Мириады вещей - вот [выплавленная им] бронза.  
Сочетание и рассеяние, исчезновение и покой...  
Разве существует что-то неизменное?  
Тысячи изменений, мириады превращений  
Не бывало еще им конца!  
Нежданно-негаданно стал ты человеком Но стоит ли за  
это цепляться?"<sup>15</sup>

Архетипу дао должен уподобляться и архетип "человека Истины". Философ из Хуайнани усматривал в человеке, решившемся на величайшее духовное продвижение, не деятеля дао, а распространителя дао, продолжателя вселенского пути. Отвечая на вопрос, что такое путь, Учитель в Тростниковом Плаще говорит: "Если выпрямишь свое тело, [сосредоточишь] на одном своей взор, то [к тебе] придет согласие с природой. [Если] соберешь свои знания, [сосредоточишься] на одном мериле, то мудрость придет в [твое] жилище; свойства станут твоей красотой, и путь с тобою поселится" ["Чжуан-цзы", 22]. Древний человек, согласно "Хуайнаньцзы", обладал искусством пути, которое хотя и можно "превозносить как Великое прекрасное, но трудно его рассчитать... Люди забывают друг о друге в искусстве дао" [2, 21].

Эстетическая интуиция даоса - это интуиция человека, никогда не покидающего своего корня, человека, "воспитавшего свою форму", обретшего ясность невидящего взора, не изнуряющего и не обременяющего сердце страстями и "ухищрениями

искусства". Она схватывает, говоря словами даосского "человека Истины" Чунь Яна, красоту самопознания, сокровенность встречи с самим собой, проникает в тайны сосредоточения в себе до беспросветного забвения и обретения себя на Великом Пути Дао. В ее свете обнаруживается и возможность самоосуществления в красоте с помощью Великой пустоты, и ограниченность эстетических образований на горизонте сознания, даже бессмысленность самого вопроса об истине красоты. Тут присутствует мотив судьбы постижения в дольном мире феномена прекрасности прекрасного, которому уготован путь к злу.

Принцип дао, подчеркивающий процессуальность мира, выстраивается идеей превращения противоположностей, взаимопроникновения бытия и небытия-пустоты, напоминающей пустоту колесной втулки, держащей колесо мирового движения и являющейся вратами природы; это изобилующая жизненными энергиями пустота, которая пестует природу вещей. Любой комок земли имеет собственное дао, но, как говорил Чжуан-цзы, само дао нельзя взять, его можно постичь, но нельзя увидеть. Оно может стать предметом только великого понимания, открыться только для внесловесного способа постижения. "Хотя поток Дао охватывает весь мир, ощутить его чрезвычайно трудно. Ведь "разноцветение мира ослепляет глаз, разноголосица - оглушает ухо", человек постоянно находится во власти внешних проявлений окружающей его Вселенной, и эти внешние проявления лишают его возможности воспользоваться "внутренним видением" - единственным средством постижения непостижимого... Только отвлекшись от форм, красок и звуков, погрузившись в безмолвие, человек приобщается к Истине, выплескивает ее в мир... Всякое творчество черпает из бестелесного потока Пути, перед всемогуществом которого отступает любая человеческая фантазия. Образ "мыслящего Океана" в "Солярисе" С.Лема - лишь бледный слепок с идеи Дао, чьи волны творят весь рисунок нашего бытия"<sup>16</sup>.

Эти незримые волны дао проходят сквозь видимый мир, порождая его эстетическую конфигурацию, внутренне связанную с тонкой стороной вещей. Мир щедр на красоту, но она им нарочито не провозглашается. "Небо и земля обладают совершенной красотой, но молчат; четыре времени года обладают ясным порядком, но [его] не обсуждают; [вся] тьма вещей обладает совершенными [естественными] законами, но [о них] не говорят. Постигнув красоту неба и земли, мудрый постигает [естественные] законы тьмы вещей" ["Чжуан-цзы", 22]. Мир как эстетически упорядоченное целое описывается прежде всего посредством да-

осских интуиций гармонии, соответствия, умеренности и совершенства. Само дао - это некое самодостаточное, но словами невыразимое, неопределимое, туманное для сознания начало, приводящее все сущее к совершенству и содержащее в себе "глубочайшие врата рождения" гармонии неба и земли. Оно есть "праотец всех вещей", вечный, неизменный, вездесущий закон, бесформенная форма спонтанного развития мира; разрешая узлы человеческого бытия, оно, как сказано у Лао-цзы, "делает гармоничным сияние твое". Человек в мире - лишь "постояльный двор для вещей" ["Чжуан-цзы", 24], и предельная гармония его небесной и земной души актуализируется только в момент выхода за "ворота" дальнего мира и погружения в дао.

Закон дао гармонирует с принципом увэй (недеяния), через который дао реализует свою всеобщую самодеятельность, свое всеупорядочивающее искусство. "Небесное дао не борется, но умеет побеждать... Оно само приходит. Оно спокойно и умеет управлять вещами. Сеть природы редка, но ничего не пропускает" ["Дао дэ цзин", 73]. Недеяние включает в себе принцип рождения Вселенной, который естественно перетекает в структуры человеческой деятельности. Если дао - этот "корень неба и земли", прорастая в мир, полагало универсум в его внутренней целостности, переводило мир из состояния хаоса в упорядоченную структуру, придавало космосу мелодический рисунок, то конкретной реализацией этого принципа выступало дэ, проявляющееся в оформлении вещей, во возвращении и воспитании сущего, совершенствовании его. Одновременно это и принцип творческой неисчерпаемости сознания, исток всех форм эстетической активности человека. Хранитель драгоценного дао "поселяет свой разум в высокой башне, чтобы бродить в высшей чистоте. Он вызывает [к жизни] тьму вещей, масса прекрасного пускает ростки" ["Хуайнаньцзы", 2, 23]. Объективным субстратом вечного движения дао, вместилищем космического резонанса является изначальное ци. "Все существа носят в себе инь и ян, наполнены ци и образуют гармонию" ["Дао дэ цзин", 42]. Инь и ян, вступая в гармонию, создают по ее образу и подобию самые разнообразные эстетико-онтологические отложения своей самопроизводящей силы, так что мир, как говорит Чжуан-цзы, предстает безмолвным обладателем "великой красоты". Каждая вещь в мире мыслится концентрацией ци, сгустком некоего мирового эфира, пронизывающего своими волнами всю вселенную, приводящую в колебание сеть природы, дирижирующего хором миров, в котором слышен и голос человека. Его деятельность строится фактически по схеме деятельности дао. "Человек истинного знания не



стремится утвердить в Поднебесной свой идеал, не старается сделать людей счастливыми, ибо "спутанные в клубок нити счастья и бед не разделить" все равно. Он не тщится переделать мир по меркам собственного добра, ибо искореняемое зло неизбежно пробьется такой буйной порослью, о какой и не подозревал ретивый мироустроитель. Ведь мир словно гигантский бассейн, в котором резвящиеся пловцы даже не подозревают, что дошедшая к ним от борта волна будет тем больше, чем сильнее они резвились"<sup>17</sup>. Обсуждая вопрос о возможностях приведения человеческой природы в соответствие с дао, Лао-цзы развивает концепцию увэй - концепцию гармоничного вхождения человека в мир, построенную на слиянии разнонаправленных ориентаций человеческой активности, как это видно на примере действий совершенного или человека "с высшим дэ". Он следует принципу преобразующего недеяния или ненасильственного изменения вещей, развивает в себе способность "хранить за пазухой гармонию"; он оперирует с миром вещей, в который включен он сам, а потому любое их изменение тождественно и самоизменению человеческой природы. Отсюда понятны те добровольные самоограничения и отмеренности, которые мудрый накладывает на собственную деятельность, чтобы не допустить перерастания своей активности в нечто чуждое тому, что осветляет мир. Достигший высшего дао, свободный, он "плывет за пределами пыльного мира, бродит в краю, где не занимаются делами". Он "приводит в порядок свои естественные чувства и свою природу, упорядочивает мысли, растит в себе гармонию, ценит соответствие. Он находит наслаждение в дао" ["Хуайнаньцзы", 7]. Он становится безучастным наблюдателем мира, может по желанию действовать или бездействовать, наслаждаться или отказываться от наслаждения жизнью. Совершенный человек "Вселенную перекачивает, как шарик на ладони", ведёт с миром некую онтологическую игру. Вызывая изменения в мире, создавая или трансформируя вещи, он не оказывает на них силового давления, не присваивает их, устраняется от участия в реализации этих изменений, предоставляя им возможность протекать самопроизвольно, естественно, без какого-либо вмешательства со своей стороны. Без какой-либо нарочитости или усилия он "запускает" процессы новообразований, переделки и т.д. Мудрец действует, как бы отсутствуя в самом действии. Даже в своем эмоциональном действии он не нарушает гармонии страстями. Для него главное - самососредоточение, поиск пути к себе. "Если не обрел себя, то, будь хоть вся Поднебесная твоим домом" ["Хуайнаньцзы", 1], тебе даже этого покажется мало. Парадоксы даосской эстетики мира

коренятся в парадоксальной трактовке идеи очищения, осуществляющегося "через уподобление себя грязи и праху, илу речному, который оседает на дно в местах покойных, а после, выбранный оттуда, удобряет землю и дает новую жизнь Духовному Семени"<sup>18</sup>.

Мир и человек подобны детям, одновременно рожденным одной матерью: "небо и земля родились одновременно со мной; внешний мир и я составляем единое целое" ["Чжуан-цзы", 2]. Человек - это как бы струна в инструменте мироздания, в котором импульс, исходящий из одной его точки, мгновенно передавался к другой, отдаленной огромным расстоянием. Он аккумулирует в себе столь мощную - как положительную, так и отрицательную, разрушительную - энергию мирового ци, что она может повлиять не только на совокупность природных сил данной местности, но и на гигантские космические структуры. Такое видение человека позволяет древнекитайской ментальности создать своего рода музыку внешнего и внутреннего мира. Анализируя китайскую космологическую модель, описывающую эманулирующий мир по аналогии с гармоническим музыкальным рядом (дью), исследователи подчеркивают, что ее создатели "пытались вывести космические константы из эмпирических фактов, какими являются, например, длина струны и объемы музыкальных трубок, которые должны издавать (в силу принципа акустического резонанса) тоны, соответствующие тонам Вселенной... Наиболее важной для древних китайских натуралистов задачей было вычисление частоты главного мирового тона - Тона Желтого Колокола. Конечно, задача в принципе была неосуществимой. И хотя, видимо, теоретическая несостоятельность упомянутой модели мира была очевидна (заметим, однако, что проблема очевидного есть, пожалуй, одна из самых сложных проблем - Н.К.), от нее не отказались, полагая, что она обладает все же эвристической ценностью. Модель необходима для описания принципов функционирования Дао-демиурга. Кроме того, несомненным достоинством ее было то, что в ней содержались возможности моделирования социума и нравственно совершенствующегося в нем человека... Процесс самовоспитания, позволяющий человеку достичь совершенного состояния мудреца - шэнженя, сравнивается с настройкой музыкального инструмента: создание внутреннего мира, организованного по парадигме темперированного звукоряда"<sup>19</sup>.

Человек - космическое существо, вбирающее в себя сияние дао, и эта характеристика отражается на универсальности его собственных творческих воплощений. Само понимание творчества

настраивается музыкальной тональностью нравственного действия, мудрой сосредоточенностью на звучании "свириели вселенной". Проникая сердцем в первоначало вещей, метафизически странствуя по узлам создания порядка мира, мудрец обретает "самое прекрасное". Игра на цине, согласно одной притче о чжэнском наставнике Вэне, при ударе по соответствующим струнам, способна вызвать либо полутон восьмой луны, вследствие чего повеет прохладный ветерок и созреют плоды, либо полутон второй луны - и тогда возвращается теплый ветерок и расцветают деревья. Но сама вселенская сила этой игры имеет своей предпосылкой настрой души, исходящий из сердца: "То, о чем [я], Вэнь, думаю - не струны, к чему стремлюсь - не звуки. Пока не обрету [желаемого] внутри себя, в сердце, не откликнется в волне, в инструменте" ["Ле-цзы", V]. Космическая размеренность творчества проявляется и в таком традиционном жанре китайского искусства, как пейзаж. Поэтическое ощущение креативной основы космоса, как отмечает А.С.Мартынов, всегда присутствует, несмотря на свою завуалированность, в пейзаже-панораме, превращаясь в который, он не лишается таких онтологических проекций, как самосущность, масштабность, двусоставность, несущая освобождение пустотность, наделенность творческими потенциалами. "В соответствии с этими характеристиками и эстетическое восприятие пейзажа оказывается намного более значимым, чем просто эстетическое любование. Пейзаж-панорама не просто вызывает душевное волнение, он возрождает в созерцающем его чувство величия мира, естественности и свободы и призывает уподобиться космосу и его творческим возможностям"<sup>20</sup>. Пейзажный образ - это своего рода икона для китайского сознания.

Идея увэй конституирует образ человека без собственного я, отрешенного от самого себя, совершенствующего дао внутри себя, делающего собственное сердце местом поселения дао. И если ты обрел естественную мудрость, то добродетель расцветает "красотой в тебе" и приобретает всеобщее значение; если ты совершенствуешь дао в Поднебесной и знаешь способ действия мира и человека, то ты "стоишь рядом с солнцем и луной, обнимаешь Вселенную, объединяешься с нею воедино, устраняешь ее беспорядок" ["Чжуан-цзы", 2], приводишь в гармонию Поднебесную. Для такого человека "формы и вещи сами становятся понятными. Движения такого человека [естественны], как течение воды, его покой [чист], как зеркало, его ответ [быстр], как эхо. Такой человек туманен, будто несуществующий; чист, будто прозрачный; объединяясь [с тьмой вещей, он] пребывает в гармонии" [Там же, 33]. Всматриваясь в молчаливую красоту мира, воспри-

нимаемая великую пустоту - эту обитель дао, такой человек становится носителем целостных способностей: "Веление судьбы, развитие событий: рождение и смерть, жизнь и утрату, удачу и неудачу, богатство и бедность, добродетель и порок, хвалу и хулу, голод и жажду, холод и жару - он [воспринимает] как смену дня и ночи. [Ведь] знание не способно управлять их началом. Поэтому [он считает, что] не стоит из-за них нарушать гармонию [внутри себя], нельзя допускать [их] к себе в сердце. Предоставляет им гармонично обращаться, а [сам] не утрачивает радости: предоставляет дню и ночи сменяться без конца, а [сам] подходит к другим [нежно, будто] весна. И тогда в сердце у каждого рождается [это] время года" [Там же, 5]. Стремясь устранить "затемнение" дао человеческой односторонностью, ослепляющий человека "блеск хаоса", развить природную спонтанность, взлелеять непосредственность чуткого восприятия мира, пронизательный ум, собственное ясное зрение, даос сосредоточивается на одном, видя превращение изумительного и необыкновенного в банальное и отвратительное. Он "осуществляет науку безмолвия", схватывающую скрытый свет мира, одинаково беспристрастно относится ко всем вещам.

Естественность и самозабвенность видения мира - важное условие творческих актов человека. Согласно одной притче, плотник вырезал из дерева удивительную раму для колоколов. Раскрывая секреты своего мастерства, он говорит, что прежде чем заняться изготовлением рамы, он долго постился сердцем, предавая забвению мирские блага и помыслы, самого себя, так что, наконец, исчезло все внешнее, отвлекавшее и смущавшее его. "И тогда [я] отправился в горы, в леса, приглядываясь к природному характеру [деревьев]. И в лучшем по форме и сущности [дереве] передо мной предстала воочию рама [музыкального инструмента]. Иначе, пришлось бы [от замысла] отказаться. И тут я приложил руки, естественное [во мне] соединилось с естественным [в дереве], и музыкальный инструмент был создан сосредоточием жизненной силы" [Там же, 19]. Как естественные предпосылки творчества, так и сама естественная красота мира ускользают от взгляда людей с односторонними представлениями, ограниченными установками сознания. И если люди с таким плоским умонастроением "судят о красоте неба и земли, толкуют законы тьмы вещей,... [то лишь очень] немногие из них могут полностью [понять] красоту неба и земли". В определенное время для некоторых философских школ внутренне дао затемнилось, возник образ человека как мерил истинности. Вследствие этого "Наука о дао в Поднебесной оказалась на грани раскола. Не учить

грядущие поколения предаваться излишествах, ничего не растрачивать из тьмы вещей, не блистать многочисленностью и великолепием обрядов, выправлять самого себя при помощи строгих правил поведения и быть готовым к неожиданным затруднениям этого мира" [Там же, 33] - все это содержалось, по мнению Чжуан-цзы, в изначальном учении о дао, но впоследствии было предано забвению.

Путь человека в Поднебесной, на котором он становится единым духом с Дао, - это путь воплощенной благодати, предполагающий знание того, как удержать все сцепления и формы мира в гармонии и согласии. В результате его реализации наступает расцвет не только человеческого, но и мирового бытия, когда слышится гармоничное звучание флейты неба, флейты земли и флейты человека. Чтобы быть вещью струной мира, человек должен, "погрузившись в медитативный транс, опустившись в незримые бездны и достигши предельного успокоения, наблюдать бытие как бы изнутри, "с той стороны", откуда выходят корни всего сущего. Он видит рождение бесчисленного сонма вещей и живых существ, "проявление" их образов в видимом мире, а после - затухание, возвращение к истоку, "к корням"<sup>21</sup>. Вместе с тем древнекитайская философия выявляет и существенную напряженность в человеческом мироотношении, фиксируя чрезвычайную сложность понимания связи человеческого и природного. С одной стороны, для "настоящего человека" безразличен приход в этот мир, как и уход из него. "Природа снабдила меня телом, изнурила меня жизнью, [дала] мне отдых старостью и успокоит смертью. Поэтому то, что сделало прекрасным мою жизнь, это же делает прекрасным и мою смерть" [Там же, 6]. Но, с другой стороны, сознание подтачивает, как свидетельствует "Хуайнаньцзы", сомнение в правильности круговращения в мире, ощущение бессилия человека перед всевластием природы. В то же время древнекитайская мысль укореняет идею целесообразности в поле натурфилософии, обсуждающей вопрос о возможности связать все вещи в мире через цель и обнаружить за этой связью вселенскую целостность, которая не могла бы состояться без человека. Для нее "весь мир - словно клокочущий котел, где происходят таинственные, светоносные процессы, приводящие к появлению в сфере бытия все новых трансмутаций, все новых метаморфоз. Ничто не исчезает - оно лишь "превращается" и, отдохнув у корней, выходит в мир в новом обличье"<sup>22</sup>, в новой красоте.

С даосизмом внутренне связан такой своеобразный тип мироотношения, каким является чань-буддизм, возникший в Китае

и распространившийся в Японии под названием дзэн-буддизма. Это отношение не выстраивается в какую-либо теоретическую конструкцию, оно пронизывает сам способ жизни чаньского монаха, откладывается в состояниях его духа. Провоцируя "умственную катастрофу", порождая состояние, при котором сознание как бы висит над пропастью, мистический опыт чань-буддизма подводит к той точке отчаяния, где происходит взрыв уже сложившихся личностных структур, где наше собственное существование лишается каких бы то ни было очертаний, определенностей, опор, но одновременно озаряется молнией истины, от которой загорается светильник духовного внутреннего зрения и человек как бы впервые пробуждается к бытию, высвобождая скрытые силы сознания. Он освобождается от иллюзий собственного сознания, от относительности его установок, от ловушки слов. Чань указывает на невербальный, непосредственный характер постижения истины, которая становится недоступной, если человек отвлекается игрой в символы. Все это обуславливает своеобразие чаньской интерпретации связи природного и социального. "Чаньская культура психической деятельности ставила своей основной задачей не элиминирование культурного, социального начала ради выявления природного, а приведение их к тождественности, к осознанию недвойственности духовного, культурного и природного. Идеальным вектором развития личности в процессе чаньского психотренинга было восстановление исходной генетической многозначности психических функций, которая позволяет человеку осуществлять спонтанное, непосредственное реагирование, присущее детям"<sup>23</sup> и полнее всего раскрывающееся в эстетическом опыте.

Мудрость, вмещающая мир, приходит в состоянии просветления; она не говорит, не познает, она озаряет сущее, высвечивает, как говорил в легендарной беседе с китайским императором Бодхидхарма, "тайну за гранью мирских дел". Видение того, что поиск путей самоусовершенствования есть поиск напрасный, поворачивает сознание от отвлеченных целей к конкретным феноменам, к истинной природе человека, к спонтанности жизни, когда не нужно усилие, чтобы быть естественным. Как пишет Д.Судзуки, "суть Дзэн в том, что из-за нашего неведения мы пребываем в заблуждениях и не способны найти трещину в собственном бытии, что с самого начала не было никакой надобности в борьбе между конечным и бесконечным, что мир, которого мы так жаждем, все это время пребывал рядом"<sup>24</sup>. Это сущностное видение дзэнского умонастроения тонко выражено в поэтических строках Су Дунпо:

"Дождь туман над горой Лу.  
волны, вздымающиеся в Чжецзяне.  
Пока ты еще не посетил тех мест,  
Ты, несомненно, пребываешь в сожалениях.  
Но когда, побывав там, возвращаешься домой,  
Все вокруг видишь, как оно есть!  
Дождь и туман над Лу,  
Волны, вздымающиеся в Чжецзяне".

(перевод Л.Ермаковой)

Исследователи сравнивают подлинную жизнь, какой она представляется чань, с той, что созвучна вольным облакам и горным ручьям, которые никуда не впадают, цветам недоступных ущелий, красоту которых никто никогда не видит, и океанскому прибою, вечно омывающему прибрежный песок. Естественный мир - излюбленный предмет изображения чаньских художников и поэтов.

На чувстве единства всей природы и человека завязывается и художественный акт сознания, внутренне пронизанный философской интуицией. Как отмечает В.В.Малявин, "китайская философия остановилась на поэтической истине неисчерпаемой конкретности бытия, китайская поэзия в поисках философской глубины пришла к непосредственности и натуралистичности образов"<sup>25</sup>. То же можно сказать и о китайской живописи, которая есть изначально не просто иллюстрация к ментально-философской тематике "Ицзина", а подлинное выражение своеобразной онтологии и графической символики, зафиксированной в этом памятнике. Он во многом определяет построения и китайской теории живописи. Так, с его идеями связан смысл образной символики цветов дикой сливы - мэйхуа, развернутый в "Слове о живописи из Сада с горчичное зерно". Образность дерева мэй, как показывает Е.В.Завадская, есть его живое, одухотворяющее начало - ци. Цветы олицетворяют солнечное начало, они построены по принципу ян, само дерево, ствол, ветви полны соками земли, выражают ее таинственную силу - инь. Цветоножка символизирует абсолютное начало мира - Тайцзы. Чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы (саньцай) - Небо, Землю и Человека и поэтому рисуется тремя точками. Сам цветок является олицетворением пяти первоэлементов (усин) и поэтому изображается с пятью лепестками. Кончики ветвей символизируют багуа - восемь мистических триграмм и поэтому имеют обычно восемь узлов и развилочек. В "Ицзине" развитие всего ми-

рождения и мельчайшей частицы него предстает как четкая смена фаз - девять перерождений. Эти же ступени развития проходят мэйхуа: завязь, бутон, полураскрывшийся бутон, полное цветение. полуувядшие цветы, которые, опадая, превращаются в зрелый плод. Цветы и дерево олицетворяют и символизируют космогонические процессы, общие закономерности природы<sup>26</sup>.

Искусство по-своему совершает откровение вселенской значимости человека, его интимной связи с миром. Древнекитайская мысль усматривает в художественном творчестве способ выражения всеобщей гармонии, царящей в мире. Творческая сила природы и творческая сила искусства эквивалентны: "Человек своим искусством может добиться тех же успехов, что и природа ["Ле-цзы", V]. Истина воплощений бытия, обретенная художником, мыслится как результат соответствий его индивидуального ци с космическим резонансом. Вследствие этого появляется произведение искусства с поистине космической размеренностью: как говорит легендарный создатель жертвенного гимна "Восход Солнца" - Желтый Предок, он сложил эту "мелодию с помощью человеческого, настроил цинь с помощью природного, исполнил с помощью обрядов и долга, наполнил ее великой чистотой. [Ведь] настоящая мелодия сначала соответствует людским делам, согласуется с естественными законами, осуществляется с помощью пяти добродетелей, отвечает естественности; затем она приводит к гармонии четыре времени года, к великому единству - [всю] тьму вещей" ["Чжуан-цзы", 14]. Великое искусство движет мир к единству. Художник и природа сливаются в одном дыхании мировой пнеумы. Глубокого смысла исполнена притча о смерти величайшего художника У Дао-цзы: в присутствии зрителей и друзей он рисует на стене пейзаж, а потом вдруг чудесным образом входит в написанную картину, пропадает в изображенной там пещере и исчезает навсегда, а с ним исчезает и картина.

В то же время природа и искусство представляются талантливыми соперниками, непрерывно упражняющимися в своем искусстве. "Бывает, - говорит Лю Се, - что цветная вязь облаков на заре посрамит мастерство живописца, а изящное цветение деревьев и трав обходится без выдумки ткачих. А взять свирель леса, которая звуки сплетает так гармонично, как флейта и лютия, или ручей, что в камнях ритмично журчит, мелодичный, словно ямшовый гонг"<sup>27</sup>. И дело здесь не только в аналогиях. Само искусство мыслилось в ряду порождений некой субстанциональной основы мира и как таковое могло оказывать значительное воздействие на движение мировых стихий. Так, согласно известной притче о царе Пин-гуне, мастер Куан по приказу власто-



любца вынужден был и исполнить самую сокровенную мелодию, звучание которой произвело возмущение в тонких структурах мирового ци. Следствием этого явилась самая настоящая экологическая катастрофа в царстве цзинь - разрушительные ураганы, невиданная засуха, от которой стала красной вся земля.

Стремление соединить воедино духовное бытие человека с природным бытием проявляется в классической поэзии Тао Юань-мина, Мэн Хао-жання, Бо Цзюй-и, в творчестве выдающегося художника, поэта, музыканта и теоретика искусства чаньской школы Ван Вэя, произведения которых наполнены благоговейным созерцанием разлитой в природе красоты, мудрой сосредоточенностью, тонкостью и цельностью переживания. Для Ван Вэя природа немыслима "в отрыве от человека: даже если природа одна и как будто сама по себе, все равно за нею следит одушевляющий ее внимательный глаз поэта, без которого нам ничего не увидеть и ничего не понять. Как ничего не увидит и сам поэт, если он живет в суете, не замечая, как сменяются времена года"<sup>28</sup>. Волнения человеческой души, откликающейся на волнения природы, нередко сокрыты в китайской поэзии легкой дымкой печали, таинственности. Неповторимость поэтического видения мира тонко передана в сказке Г.Гессе о китайском поэте Хань Фу. Однажды, во время праздника с фонарями, "он почувствовал, что его душа отмечена среди множества других способностью одновременно ощущать красоту земли и тайную тоску чужака. Он стал печально размышлять над этим и как ни думал, приходил все к тому же: истинное счастье и глубокое наслаждение ему дано будет испытать, лишь если он сможет когда-нибудь создать стихи столь совершенные, что мир останется в них навсегда увековеченным и облагоуханным". Достигнув этой ступени совершенства, он "описывал восход солнца, когда оно показывалось над кромкой гор, и беззвучное мелькание рыб, когда они, словно тени, проскальзывают под водой, и как раскачивается на весеннем ветру молодая ива. И это была не просто игра рыб или шелест ивы, слышавшему эти стихи казалось, что небеса и весь мир на мгновение слились в одну совершенную музыку, и каждый с наслаждением и болью думал о том, что он любил или ненавидел: мальчик об игре, юноша о возлюбленной, старик о смерти"<sup>29</sup>.

В китайском искусстве визуальная фактура многообразна: самозабвенный взор поэта или живописца безраздельно заполняют то прекрасный горный пейзаж, открывающийся с вершины в закатный час, то краса задумчивых деревьев, замерших в лунную ночь, то навевающий грусть вид одинокой лодки, окутанной

со всех сторон клубами тумана над рекой. Эстетическое впечатление, производимое ландшафтом, еще более возрастает, когда в него мастерски вписаны творения рук человеческих. "Поэт, - трактует один из стансов Сыкун Ту В.М.Алексеев, - видит роскошную узорчатость... в сгущенной красоте мощной природы... Еще ярче и роскошнее игра поэтического гения, когда вечная красота природы обнимает собою роскошь человеческого творчества, когда, например, полная луна сиянием создает особую прелесть богато изукрашенному дому и подергивает расписной мост бирюзовой тенью"<sup>30</sup>.

Уникальный опыт общения с "духом" природы, выражаемый в китайском искусстве, источает свет метафизического спокойствия, тоску по бесконечности, отрешенность и прозрение нездешнего мира, непостижимые абсолютные смыслы. Здесь происходит не антропоморфизация природы и не натурализация сознания. Мир и сознание рассматриваются в их онтологической равнозначности, как нашедшие взаимопонимание, сочувствие и соучастие. Антропоморфизм и натурализм, как художественно реализованные установки сознания, становятся участниками онтологически укорененной беседы, и отдельными актами такого собеседования являются рождение, жизнь, искусство, сознание, смерть. В самих актах сознания находит признание своеволие и самостояние природы. Мир как таковой - это предмет, независимая и свободная жизнь которого вызывает онтологические страсти, радости и мучения, неизъяснимую сдержанность сердца. Истина души и истина природы взаимно отражаются, как поставленные одно против другого зеркала, сияя своими пленительными взорами навстречу друг другу. Европейский антропоцентризм, идущий из глубокой древности, связан с видением природы как "всего лишь предпочтительной среды для того или иного состояния человеческой личности. В китайской же культуре, напротив, природа самосуцностна. Это проявляется ярче всего в пейзаже-панораме, но это же сохраняется в скрытом виде и в изображении среды обитания отшельника. Самосуцная природа имеет два главных масштаба, огромный - в панораме, малый - у отшельника. Отсутствует средний план. Взятая в этих двух масштабах, природа в китайской культуре по причине своего самосуцного характера предпочитает оставаться безлюдной, не обремененной людьми. Отсутствие среднего плана в какой-то мере соответствует отсутствию в китайской культуре "голландской ипостаси" природы, т.е. изображения "земли людей", природы как места обитания человеческого коллектива. Китайская живопись, изображающая "многочисленность", никакого

отношения к китайской природе не имела... Несмотря на несравненно большее значение природы для китайской живописи и поэзии, чем для европейской, природа там благодаря своему самосущему характеру никогда не превращалась в открытую метафору внутреннего состояния личности"<sup>31</sup>. В древнекитайской культуре устанавливаются тонкие соотношения между художественным мастерством и искусством дао. Сам дух искусства, форма которого есть "жилище жизни", может схватывать размытые, почти неуловимые очертания сокровенного; искусство способно представить в своих образах непредставимое - порождающую мир Пустоту, отразить в них все, что только "зуть брезжит". Вместе с тем китайская эстетика указывает на ограниченность творчества, не открывшего себя благодородному потоку дао. "Не следуя искусству дао, а полагаясь лишь на собственные таланты, далеко не уйти" ["Хуайнаньцзы", 9]. Тем самым подчеркивается ценность искусства как места взращивания духовности.

Древневосточный тип рациональности вычленяет проблему природы на уровне описания того, что происходит внутри каждого человека, хотя понимание мира и человека определяется здесь актом зарождения самой онтологии, схватывания истины самосущей природы. Индийская и китайская культуры само мирозданье с его законосообразностью центрируют на человеке. Как пишет И.Пригожин, такого рода понимание мироздания, складывающееся и в современной науке, "становится важным фактором, способствующим окончанию эпохи культурной раздробленности цивилизации... В Китае была развита впечатляющая наука, никогда, однако, не касавшаяся вопроса о том, как падает камень, - идея законов природы в том юридически-правовом смысле, в каком мы их понимаем, была чужда китайской цивилизации. Для китайца Вселенная представляла собой когерентное образование, где все события взаимосвязаны. Я надеюсь, что наука будущего, сохраняя аналитическую точность ее западного варианта, будет заботиться и о глобальном, целостном взгляде на мир. Тем самым перед ней откроются перспективы выхода за пределы, поставленные классической культурой Запада"<sup>32</sup>. Именно через обращение к духовному опыту Востока, через его восприятие и усвоение и могут открыться новые экологические перспективы для всей современной цивилизации.

Акты эстетического мышления о мире, выполненные с гениальной интуицией, весь эстетический опыт относительно мира, сосредоточенный в древних текстах Востока, - это опыт становления человека равновеликим миру, приятия его на сверхчувствен-

ном уровне, опыт поселения "пустотно-духовного тела во Вселенной" (Чунь Ян), сокровенный опыт того, кто сумел обрести дао, и потому уже "не творит ни безобразного, ни прекрасного", и кому можно "мир вручить", вручить его эстетическую форму. Этот эстетический опыт не замутняют волнения страстей, в нем происходит пестование духовного чувства и чистого восприятия мира. Самые тонкие его структуры обращены к изначальной пустоте, задающей онтологию творчества всех форм мира.

Сравнение древнеиндийского и древнекитайского типов видения мира выявляет как их сходство, так и весьма существенные различия. Уже Г.Гессе находил в китайском умозрении то, что не доставало индийцам: "близость к жизни, гармонию благородной, высоко нравственной духовности с игрой и очарованием чувственной повседневности - широкий диапазон от высокой одухотворенности до наивного наслаждения жизнью. Если Индия достигла поразительных высот в аскезе и монашеском отречении от мира, то древний Китай достиг не меньшего, культивируя такую духовность, для которой природа и дух, религия и повседневность - не враждебные, но дружественные противоположности, и у каждой свои права"<sup>33</sup>. Многие в этих суждениях представляется спорным, односторонним, но тактичное сопоставление индийской и китайской идеи природы - дело будущих исследований. Это справедливо и для эстетики природы.

В целом же восточная культура создала эстетику, от духовного величия которой на человека как бы повеяло мирозданием. Это эстетика человека, вовлеченного в поток превращений природной реальности и открывающего свои внутренние состояния через состояния мира. Как верно подметил В.В.Малявин, "в европейской эстетике нет даже термина, обозначающего это глубинное сродство человеческого духа и естественного мира. В китайской культуре все ключевые понятия, касающиеся жизнедеятельности человека, будь то "дыхан..е" (ци), "чувство" (цин) или "духовность" (ли"), наделялись космическими параметрами и обозначали, скорее, общую среду взаимодействия человека и мира"<sup>34</sup>. Восточная эстетика дает космическую размерность восприятия мира, вмещает в себя образ человека как субъекта творческой самодеятельности, способного "задать" новую онтологию гармонии мира с самим собой и с абсолютном. Но это не просто эстетика умиротворения, она ставит перед сознанием сложнейшие дилеммы. Это, скорее, эстетика, проистекающая из духовного эксперимента, эстетика осознания природы как места вечного испытания для человека. Как говорил один китайский мыслитель

литель, сколь легко утратить природное, столь трудно приобрести человеческое, - и это испытание вечно.

- 1 Восток - Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С.7.
- 2 Лисевич И. Предисловие и парафраз "Книги пути и благодати" Лао-цзы//Инострлит. 1992. №1. С.231.
- 3 Древнеиндийские и древнекитайские тексты цитируются по изданиям: Ригведа. Мандалы I-IV. М., 1989; Древнеиндийская философия. Начальный период. М., 1963; Брихадараньяка упанишада. М., 1964; Чхандогья упанишада. М., 1965; Упанишады. М., 1967; Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая. М., 1967; Древнекитайская философия. В 2 т. М., 1972-1973; Древнекитайская философия. Эпоха Хань. М., 1990; *Лао-цзы. Книга пути и благодати/Предисл. пер. с древнекит. и парафраз И.Лисевича//Инострлит. 1992. №1. С.231-250; Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве ("Хуайнаньцзы" - II в. до н.э.). М., 1979.*
- 4 См.: *Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. С.69.*
- 5 См.: *Кобзев А.И. Чтение Ван Янмина и классическая китайская философия. М., 1983. С.82-120.*
- 6 *Радхаркришнан С. Индийская философия: В 2 т. М., 1956. Т.1. С.57.*
- 7 *Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание. Иерусалим, 1982. С.196-197.*
- 8 См.: *Семенов В.С. Проблема интерпретации брахманической прозы. М., 1981. С.31-34.*
- 9 *Сыркин А.Я. Некоторые проблемы изучения упанишад. М., 1971, С.145.*
- 10 *Тагор Р. Сочинения: В 8 т. М., 1957. Т.8. С.144-145.*
- 11 *Мамардашвили М., Пятигорский А. Указ.соч. С.264-265.*
- 12 *Гессе Г. Люй Бу-вэй "Весны и осени"//Восток-Запад. С.204.*
- 13 *Мамардашвили М., Пятигорский А. Указ.соч. С.256.*
- 14 *Малявин В.В. Человек в культуре раннеимператорского Китая//Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983. С.166-167.*
- 15 *Фу няо фу//Древнекитайская философия. Эпоха Хань. М., 1990. С.110.*
- 16 *Лисевич И. Указ.соч. С.231-232.*
- 17 Там же. С.235.
- 18 Там же. С.248.
- 19 *Степанянц М.Т. Человек в традиционном обществе Востока (Опыт компаративистского подхода)//Вопр. философии. 1991. №3. С.144.*
- 20 *Мартынов А.С. Конфуцианская личность и природа//Проблема человека в традиционных китайских учениях. С.186.*
- 21 *Лисевич И. Указ. соч. С.249.*
- 22 Там же.
- 23 *Абаев Н.В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. Новосибирск, 1983. С.88.*
- 24 *Судзуки Д. Две лекции о дзэн-буддизме//Инострлит. 1991. №1. С.246-247.*
- 25 *Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда//Восток-Запад. С.263.*

- 26 См.: Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. М., 1969; *Завадская Е.В.* Человек - мера всех вещей. О живописи Хуаняо (цветы и птицы) Ци Байши//Проблема человека. С.119-120.
- 27 Цит. по кн.: *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979. С.19.
- 28 *Эйдлин Л.З.* Китайская классическая поэзия//Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977. С.197.
- 29 *Гессе Г.* Поэт//Восток - Запад. С.231-232, 235.
- 30 *Алексеев В.М.* Китайская литература. Избр.труды. М., 1978. С.178.
- 31 *Мартынов А.С.* Конфуцианская личность и природа//Проблема человека... С.189-190.
- 32 *Пригожин И.* Философия нестабильности//Вопр. философии. 1991. №6. С.52.
- 33 *Гессе Г.* Моя вера//Восток-Запад. С.189.
- 34 *Малевич В.В.* Китайские импровизации Паунда. С.252.

## § 2. Художественный образ природы в древних культурах Ближнего Востока

В древних культурах ближневосточного региона еще не отделяли собственно эстетическую тематику, относящуюся к знанию и восприятию природы, от проблем этических, мировоззренческих, религиозных от вопросов смысла, целей и ценностей человеческой жизни. Кроме того, древние по-особому воспринимали окружающий мир: они были уверены, что в основах мироздания лежат не безличные "законы природы", а личностные силы. Ближний Восток допускал, что в глубине наблюдаемой природы есть еще и природа невидимая, открывающаяся людям с особым складом личности и в особом состоянии сознания. "Для современного человека мир явлений есть в первую очередь "Оно", для древнего - а также для примитивного человека - он есть "Ты". ... "Ты" может представлять собой загадку, и все же "Ты" до некоторой степени прозрачно. "Ты" есть живое присутствие, чьи качества могут быть хоть немного расчленены - не в результате активного исследования, но оттого, что "Ты", присутствуя, проявляет себя"<sup>1</sup>.

Авеста - основной памятник древнеиранской культуры. Она выступает как главный источник, позволяющий набросать в общих чертах древнеиранский образ природы в ее единстве с человеком. Строго говоря, Авеста была составлена не с целью подробного изложения космологического учения, а для обрядовых нужд, но в древности миропонимание и священнодействие были внутренне тесно связаны. Как пишет Л.А.Лелеков, "самая древняя из фигур древнеиранской мысли" связана с доктриной великого жертвоприношения как гарантии стабильного миропорядка, как основы мира и средства его искупления: "Это не подношение богам, но автономный акт, эквивалентный воспроизводству первичного творения миропорядка, как в Ригведе. Порядок ритуала отождествляется с порядком во Вселенной. Ошибка в первом влекла за собой непоправимые возмущения во втором"<sup>2</sup>. Здесь отразилось, конечно, магическое отношение к обряду, свойственное многим религиям ближневосточного региона, с их верой в могущество ритуалов и церемоний в деле поддержания равновесия борющихся космических сил. Мышление в рамках подобного драматизированного миропонимания придавало ритуалам важную роль в гармонизации единства человека с природой, что, в свою очередь, как предполагалось, должно было обеспечить

больше успешности в деятельности человека"<sup>3</sup>. Из всей этой ближневосточной "ментальности" Авеста выделяется тем, что выдвигает на первое место учение об исходном и основополагающем дуализме, Света и Тьмы, причем ядро авестийского учения - на усмотрение редактора, но лучше так называемый "Заратуштризм" - интерпретирует этот дуализм как сверхкосмический и религиозно-этический по своему содержанию. Такая трактовка совершенно несвойственна язычеству и магии вполне посюсторонним по своим ориентирам.

Заратуштрийский дуализм лег в основу и эстетической картины, которая сводит к одному источнику воедино все светлые начала мира - добро, красоту, жизнь, свет, святость. Прекрасно все, что служит Правде, все, что священно, все, что делает выбор в пользу трансцендентных сил света и против тьмы. Термин "прекрасное" (*srīra*) относится к людям и божественным существам, "имеющим прекрасное тело", к священному напитку "Хаоме", к солнцу, звездам, огню, воде, земле, животным, растениям<sup>4</sup>. В поэтических славословиях воспеваются и героизм великих деяний человека в прошлом, и величие основных космических сил, породивших все прекрасное на Земле и действующих в ее стихиях. Особо привлекательно рисуются животные, созданные Ахура Маздой, - таковы прежде всего бык, конь, собака и др.<sup>5</sup>. Авеста призывает почитать "все воды, растения, в побегах и корнях, всю землю и все небо, все звезды, луну и солнце, весь беспредельный свет (сияние)" (см. Ясна 21)<sup>6</sup>. И, наконец, прекрасен и, более того, величествен в своем сверкании творец земного и небесного мира Ахура Мазда, "господь премудрый", создавший мир усилием или посредством своей мысли<sup>7</sup>. Огонь и свет - его видимое одеяние. Он - предначертатель благих мыслей, слов и дел, создатель великого космического порядка добра - Арты. Светоносный Арта - это и наилучший распорядок жизни и мира, и нравственная основа жизни, укорененная в священном, и образ духа огня. Красота и величие мира вместе с благочестием человека прославляют Ахура Мазду и его надмирное царство света и добра:

все, "что благодаря благой мысли стало любезным для глаза,  
свет солнца и сверкающий бык полудня  
все это да послужит восхвалением Тебе,  
о Владыка всеведущий" (Гата 50.10)<sup>8</sup>.



Ахура Мазда господствует над миром мудро и "с радостью", охватывая природу безграничной любовью. "Его высшая воля в том, чтобы все творение не прекращало своего движения к состоянию совершенства"<sup>9</sup>. В глубинах же мироздания, социальной жизни и каждой человеческой души идет непрестанная и ожесточенная борьба двух изначально враждебных, взаимно непримиримых и неуничтожимых сил, символизируемых в полярных образах жизни и смерти, космоса и хаоса, правды и лжи, прекрасного и омерзительного. Это великая борьба Арты и Друджа - духа зла и лжи, за которой стоит великая битва Ахура Мазды с Ахриманом - верховным духом зла. Они ведут нескончаемую битву в сверхприродном и метаисторическом мире Майнью, тесно связанную с борьбой в земном мире Гайтья; победа в Майнью зависит от того, будет ли осуществлена победа "на земле".

Если силы света привлекают своей красотой и величием, то силы тьмы откровенно безобразны и отталкивающи. Так, например, описана борьба светлого духа Тиштрия (относящегося к Сириусу) со злым демоном Апошей: первый изображен в виде благородного белого коня, второй - в виде безобразной черной лошади. Показателен также гимн богине вод и плодородия Ардвисуре-Анахите, где имя "Анахита" означает чистоту, незапятнанность, непорочность водной стихии. Появление культа Анахиты вместе с культом Митры (бога "широко-пастбищного", бога войны, карателя за вероломство) можно понять и как уступку языческим тенденциям, выразившуюся в переработке "заратуштризма" в "зороастризм" с его пантеоном богов, связанных с земными стихиями.

Языческое внедрение в заратуштризм сопровождалось изменением космологического мышления, что трудно оценить однозначно. Если в заратуштризме мир создан мыслью и волей творца, то в позднем Ривайате утверждается, что "различные творения развились из человекоподобного тела: сперва из головы было сотворено небо, затем из ног - земля, из слез - вода, из волос - растения, из правой руки - бык, и, наконец, из разума - огонь"<sup>10</sup>. Это никак нельзя назвать шагом вперед, но в "Бундахишне" - более ортодоксальном из поздних зороастрийских текстов - космология все же получила некоторое развитие: видимое небо предстает в форме яйца из сверкающего металла, "достигающего вершиной до Божественного Света", а все творение помещено внутрь неба - круглая земля в нем "как яичный желток в середине яйца"<sup>11</sup>. Этот образ явно более реалистичен, если сравнивать с древнеегипетским образом земли как плоского диска, плавающего в мировом океане, с полушарием твердого неба над ним.

Судя по всему учение о мире в Древнем Иране далее уже не развивалось. Провозвестие Заратуштры осталось вершиной древнеиранского сознания, но Заратуштра, во-первых, сам вложил основные силы не в космологию, а в религиозно-этические призывы, а, во-вторых, оставил нетронутыми элементы поклонения стихиям природы как чистым и священным. Это, конечно, дало опору для развития языческих тенденций, формирования затем маздеизма, митраизма и пр.

Констатируя взаимосвязь космологии с антропологией, отметим следующие моменты древнеиранского мышления. Миф о древнем "золотом веке" говорит об эпохе господства Арты - во время царствования мудрого и справедливого царя Йимы, который, пользуясь милостью небес, охранял скот и население и трижды расширял их территорию в трудное время бедствий в окружающем их мире. Будучи обладателем меча и магического кольца, Йима "преобразовывал природу" - производил мелиоративные работы, строил дороги и пр.

С именем Йимы связан идеал благочестивой организации отношений человека с природой, не лишенный некоторой жесткости в регулировании деятельности и поведении человека. Основные среды обитания провозглашаются священными, чистыми и прекрасными, поэтому нельзя их загрязнять; ахурийские живые существа - носители священных животворящих энергий, поэтому недопустимо нанесение им вреда или их уничтожение. Хозяйственно-экологическую сторону авестийского мышления вполне можно назвать утопической и содержащей в себе определенные магические компоненты, поскольку само основополагающее видение мира приняло сакрализацию природы и поклонение космическим силам. Заратуштризм независимо от этого утверждает великое историческое значение фундаментального жизненного выбора человека в борьбе добра со злом. Для успешной борьбы необходимо укреплять прежде всего воинские достоинства - как это истолковали зороастрийцы - немногих "избранников Света", противостоящих окружающему миру, как если бы он безнадежно погряз "во Тьме". Эту мироотрицающую установку видимо не способна была преодолеть сакрализация природы. В итоге остались в стороне задачи культурного, социального и духовного развития, поэтому вполне понятна и возобладовавшая в ортодоксальном зороастризме тенденция к изоляционизму, к самоустранению с основных путей мирового развития.

Проблемы социального, культурного и личностного развития, как мы их понимаем в наше время, можно намного более содержательно сопоставить с исследованием древнееврейской

культуры, тем более, что в современных экологических дискуссиях выявилась идейная общность библейского учения о месте человека в мире с так называемой традицией управления природными процессами, сформировавшейся в западно-европейской культуре уже на пост-библейской основе. При всех возможных различиях понимания "традиции управления" он как деятельность культурно-творческая основательно отличается от "воинского" отношения к миру в Авесте, а затем и в митраизме и других учениях иранского происхождения. Вместе с тем, в отличие от Авесты, далеко не все в библейских текстах имеет ритуальное назначение, а затрагивает общие вопросы смысла человеческой жизни, отношения к миру, к людям, к путям построения и регулирования социальной жизни. И хотя прямой задачей Библии не является развертывание всеохватывающего космологического учения, все же в ней содержатся глубокие идеи, позволяющие построить целостный образ природы в ее единстве с человеком. Исследование Библии в этом плане представляет самостоятельный научный и культурный интерес, и мы ограничимся здесь в основном тематикой, имеющей отношение к экологическим вопросам.

Если в Авесте священное, доброе, прекрасное, витальное и прочее в конечном счете совпадают, то в библейских текстах те же темы рассматриваются на разных уровнях. Творец мира - Яхве - свят, он - "совершенно иной", радикально отличен от мира, его святость трансцендентна. Земная красота, истина, нравственно-этическое благо не совпадают с такой "святостью", они ее как бы отражают, и то лишь частично. Характеристика "святости" может придаваться местам с особой значимостью "присутствия" или "явления" Яхве. "Освящаться" могут и особо благословляемые вещи, и все, на чем Яхве "останавливает взгляд". Впрочем, "вторичная святость" может оспариваться или отменяться пророком. Относительно большую степень этой как бы уже "имманентной святости" может иметь все, что признается "живым в Боге", "укорененным" в Нем как в своём источнике (с этим связана, например, не поддающаяся рационализации мистика крови как носителя жизни). Вырисовывается библейская иерархия вещей, отрицающая языческую одноуровневую "витальную сакральность" в анимизме; это Яхве - (человек, "земной") - 'адама (земля, вся "биосфера").

С такой иерархией, допускающей дальнейшую детализацию, можно было бы связать ряд понятий, выражающих разные аспекты красоты мироздания, но библейские тексты не дают достаточных оснований для четких и убедительных тематических раз-

делений прекрасного. Обратимся поэтому к поэтике библейских текстов. В целом красота мира высоко оценивается в словах: "И увидел (Бог) все, что Он создал, и вот, хорошо весьма" (Быт. 1.31). "С точки зрения вечности" это - "положительная оценка в самом широком смысле слова"<sup>12</sup>, признание того, что мир создан совершенным, упорядоченным, грандиозным, с богатым многообразием форм. В.В.Бычков здесь принимает трактовку В.Татаркевича, согласно которой слова "хорошо весьма" или "весьма прекрасно" (*tob meod*) приобрели эстетическую окраску лишь в древнегреческой версии - Септуагинте, однако, в библеистических работах широко распространена другая точка зрения, придающая смысл "прекрасного" не только переводу, но и оригиналу<sup>13</sup>. Согласимся с тем, что *tob meod* имеет и в оригинале значение прекрасного, гармонического, взаимно согласованного. Отметим лишь, что в Книге Бытия речь идет о всей природе в целом в ее завершенности, тогда как человеку дано видеть лишь отдельные стороны разных фрагментов мира в короткие отрезки времени, так что высшая красота мира приоткрывается лишь частично, как если бы из огромной картины в поле зрения попадало лишь немного мазков<sup>14</sup>. Это дает основание для соотнесения содержания понятия прекрасного в Библии с двумя разными уровнями восприятия, хотя, с другой стороны, библейское утверждение о несоизмеримости Яхве и мира ограничивает применимость и этой модели восприятия.

Вместе с тем, библейское мышление признает единство эстетического облика природы и разумности ее устройства. Это фиксируется в книге Притчей Соломоновых, где "Премудрость", в своей высшей форме, изначально приобщена ко всему, что создано в мире: "Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны... когда давал морю устав, Чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницей, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время" (Притч.8.27-30).

Красота Премудрости - это высшая красота и источник красоты природы. Премудростью "основана земля" и "утверждены небеса", она - "отблеск вечного света" (Прем.7.26), пронизывает основы мироздания и глубины человеческой души - "по чистоте своей сквозь все проходит и проникает"(7.24). "Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом она выше; ибо свет сменяется ночью, а премудрости не превозмогает злоба" (Прем.7.29-30).

Вышеупомянутая "бездна" - хаотическое "смешение" первичных элементов мира - противостоит Яхве, она обуздана (по ней "проведена круговая черта"), хотя и не уничтожена. По сути дела "у Яхве нет антагониста, какого имеют не только демиурги более далеких от монотеизма мифологий, но и иранский Ахурамазда в лице Ахримана; все противоречия бытия восходят к нему как единственной творческой причине - "Создающий свет и творящий тьму, делающий мир и производящий бедствия - я, Яхве, делающий все это" (Ис.45.7 - едва ли не прямое возражение на дуализм зороастрийской мифологии)"<sup>15</sup>. "Мысли Премудрости "полнее моря и намерения ее глубже великой бездны" (Сир.24.31).

Образ природы, созданный древнееврейской культурой, передан в библейской литературе. Закон требовал не создавать изображений живых существ наподобие того, что делали язычники для идолопоклонства (Втор.4.15-15). Поэтому Древний Израиль оставил мало памятников для музеев. Эта красота открывает себя в слове, в библейской поэзии, которую К.Тресмонтан назвал "цветком библейской метафизики"<sup>16</sup>. В строгом смысле слова это, конечно, не метафизика, так как задача поэзии здесь - выразить понимание жизни в целом - ее смысла и ценности в единстве с нравственными идеалами и с пониманием того, каков природный мир. Но К.Тресмонтан прав, утверждая что "не существует никакой отдельной от этого эстетики"<sup>17</sup>.

Дж.Пассмор высказал следующее мнение: для библейского мышления "природа не священна. И хотя отвергнуть святость природы еще не значит оправдать экологическую безответственность, возможность эко-негативного отношения все же остается открытой - его уже не осудить как попрание святости. Управлять природой - значит признавать ее небожественной. Поразительно, как четко древнееврейская ментальность разводит Бога и природу - в других религиях Ближнего Востока этого нет"<sup>18</sup>. Следовательно, в природе нет ничего возвышенного, а в отношениях с ней - внутренней глубины.

Однако, с Пассмором и другими исследователями нельзя согласиться. Конечно, последующие эпохи западноевропейского развития нашли возможность оправдания экодеструктивных действий, но - при фундаментально противоположных внутренних установках культуры. В библейском же плане задача господства над природой осмысливалась по-иному: "Управлять миром свято и справедливо и в правоте души производить суд!" (Прем.9.3) - это задача не для технократов, экономистов, администраторов и бизнесменов нашего времени<sup>19</sup>. Для "библейского" человека

чрезвычайно ценен дар жизни - настолько, что он склонен был охотно называть "живым" самого Яхве Ис. (Нав.3.1С и др.). Таинственная жизненная сила лежит в основании всего мира. "Вместе со всей тварью человек объемлется неким единым вселенским и исходящим от Творца "Духом жизни", "дыханием" (или "душою") жизни... между Творцом и этой тварью, а также между Творцом и землей как таковой, существуют, помимо человека, некие особые интимные узы. ..."Пренебрежение к "Духу" Творца "в человеке"... и оказывается предпосылкой природно-космической катастрофы<sup>20</sup>, имевшей место в истории потопа.

Особенно прекрасно то, что достигает полноты жизни, полнокровности существования, что побеждает все препятствия на пути к обретению этой полноты. Идеальное состояние природы изображено в виде Эдемского сада, в котором есть и источники "воды жизни", и "древо жизни", плоды которого дают бессмертие. Это - первоначальное гармоничное отношение человека (Адама) с природой, когда не было конфликтов ни между человеком и животным, ни между мужчиной и женщиной. Адам получил санкцию "обладать и владеть над всею землею" (Быт.1.28), причем осуществление этого господства регулировалось другими предписаниями - "возделывать и хранить" (Быт.2.15) Эдемский сад, то есть всю природу, а также более сильной заповедью "не есть плодов с древа познания добра и зла" (Быт.2.17), что было сопряжено с определенными испытаниями, требующими внутренних усилий.

Действуя вначале в этих рамках, Адам господствует над природой, не проявляя каких-либо эксплуататорских устремлений. Дж.Бар интерпретирует его господство как "близкое к хорошо известной общевосточной идее царя-пастыря. В Ягвистском повествовании есть момент, когда Бог приводит к человеку "всех животных полевых и всех птиц небесных" (как партнеров!), чтобы "видеть, как он назовет их" (Быт.2.19)<sup>21</sup>. Адам давал имена животным, что означает овладение ими, поскольку древние воспринимали "имя" как выражение "сущности" того, что "именуется"; здесь принимается, что только "эдемский" язык, безвозвратно утраченный, обладал такой способностью прямо "контактировать" с "сущностью" вещей. Дж.Бар сопоставляет данный предисторический этап отношений человека с природой с пост-историческим, когда по завершении истории ожидается наступление чего-то сходного с Эдемом - прекращения вражды и взаимного пожирания в животном царстве и примирения с ним человека: "Никто - ни человек, ни животные - не будет есть плоти животных, а над всей этой идиллической картиной вновь будет господином чело-

век"<sup>22</sup> (считается, что диета Адама была строго вегетарианской; санкция мясоедения понимается как весьма поздняя - "послепотопная", когда род человеческий, по-видимому, стал рассматривать как ослабевший - Быт.9.2-4). Вот эта сцена глобального примирения:

“Тогда волк будет вместе с ягненокм жить,  
и рядом с козленком ляжет барс;  
будут вместе теленок, лев и вол,  
и малое дитя их поведет.  
С медведицей корова станет пастись,  
бок о бок лягут детеныши их,  
и лев будет есть солому как вол;  
над норой ехидны дитя  
будет играть,  
и младенец руку прострет  
в пещеру змеи” (Ис.11,6-9)<sup>23</sup>

Наблюдаемое в истории состояние отношений человека с природой расценивается в Библии как переходное. Его облик двойственен, напоминая авестийское "смещение" худого и доброго. Напршивается мысль о параллелизме библейского и авестийского мышления в этом моменте: миссия Заратуштры - возвестить "о вплотную приблизившемся начале последнего этапа существования мира, когда Добро и зло будут отделены друг от друга?"<sup>24</sup> соответственно и в Библии: "Вот Я предложил тебе жизнь и добро, смерть и зло... благословение и проклятие. Избери жизнь, дабы жил ты и потомство твое, любил Господа нога твоего, слушал глас Его и прилеплялся к Нему" (Втор.30.15,19). "Смещение" противоположного должно прекратиться. Эта религиозно-этическая установка отразилась и на понимании природы: она мыслится и как имеющая двойственный облик, и как идущая по пути освобождения от этой двойственности. Объективный трагизм природного мира внутренне преодолевается: с одной стороны, природа все еще страдает от угнетенности чуждыми ей силами зла и смерти; выйдя из повиновения человеку, она наказывает человека за его преступления перед жизнью; но она же содействует и спасению человека, поскольку, с другой стороны, она "весьма хорошо" сотворена, в глубине своей остается благой, заслуживает освобождения - в ней есть что спасать. В природном мире есть глубины, куда не проникли силы зла и смерти, как есть они и в сердце человека - в этих глубинах мир един, как едины человек с миром, в них все как бы пронизано

первозданными светоносными духовными силами<sup>25</sup>. Улавливаемое библейским мышлением таинственное софийное "сердце мира", средоточие космоса, всей природы просвечивает в красоте всего живого и неживого, приоткрывается как изначальная цветовая символика "первотворца" в многообразии цветовой стихии видимого мира<sup>26</sup>.

Угнетенность природы силами зла, распада и смерти библейское мышление непосредственно связывает с кризисным духовным состоянием человека после "грехопадения", когда была нарушена эдемская заповедь "не есть с древа познания добра и зла" (Быт.2.17). "Добро и зло" в достаточно широком смысле - это полнота мировой жизни со всеми ее полярностями, в том числе и с нравственными дилеммами, овладение которой через "знание" и есть собственно "познание" как "власть". Заповедь направлена против преждевременного овладения таким знанием, поскольку преждевременность ведет к риску подрыва внутренней цельности и чистоты души человека, когда нет достаточной к этому готовности. Тем самым "падение" связано и с притязанием на автономную власть над миром, переключением внимания на себя, на эгоцентрическую мотивацию - это и есть антропоцентризм как объект "стандартной" экологической критики. Это притязание разрушило первоначальную гармонию отношений с природой, ввело человека в конфликт с ней и привело к потере бессмертия; падение Адама втянуло в себя и его потомков. В природе же возникли силы, которые стали оспаривать, и безуспешно, естественное право человека на господство.

Так, огонь - стихия очищающая, но в то же время и губительная. Земля и вода - источник благ для человека, но в них есть и опасности; земля дает не только блага и плоды, но и "тернии и волчцы" (Быт.3.18), так что пища достается человеку "со скорбью" (Быт.3.17). Жизнь и созидание неразрывно сплетены с гниением и разложением, но в целом образ земли рисуется привлекательный. Величественная песнь земному миру звучит в Пс. 103, но все же дела и заботы человека "все - одна маята" (Еккл. 1.8), и ничто в мире не насыщает душу. Природа во многом остается сама по себе, пребывая в молчании, не стремясь открыть себя человеку и готова независимо от его желаний дни благоденствия и дни бесплодия, чтобы человек лучше уяснял, что он жив "не хлебом единым". Животные не священны, как и земля, но они особенно близки и родственны человеку. "Сходство человека с животными, в особенности их общее происхождение из праха и ожидающая их общая участь - смерть - высказаны иногда с беспощадной откровенностью (Еккл.3.19 сл., Пс.48.13). Чаще обе ка-



тегории тварей, объединенных под общим названием "живущих", оказываются связанными братскими узами. То человек помогает животному: Ной спасает от вод по паре от каждого вида животных, то животное помогает человеку: вещая ослица спасает Валаама (Числ.22.22-35); вороны питают пророка Илью (3 Цар.17.6;; огромная рыба спасает непокорного Иону и возвращает его на правильный путь (Ион.2). . . Они так близки к человеку, что включаются в союз между Богом и Ноем (Быт.9.9 сл.) и принимаются во внимание при Моисеевом законодательстве... И в отношении к ним предписывается человечность (Исх.23.5; Втор.22.6 сл. , 25.4; сравн.1 Кор.9.9, 1 Тим.5.18)<sup>27</sup>

Конфликт человека с природой после грехопадения выражается также и в появлении животных свирепых, опасных для человека, - "сынов гордости", относящихся уже не столько к реальной "зоологии", сколько к символике восстающих на человека сил. Таковы "Бегемот" и "Левиафан" - сильные и страшные существа, "символ древнего ужаса, внушаемого человеку чуждой ему природой, Но вот что удивительно: если для глаз человека, помраченных страхом, это чудище, то для глаз Бога, чуждых страха, это чудо. Там, где человек видит опасность, Бог видит красоту... Яхве принуждает Иова взглянуть на мощь первобытного хаоса так, как смотрит он сам. Его речь грозна, и все же в ней есть нечто от доверительности ребенка, показывающего любимую игрушку. Бытие широко, очень широко: в его горизонте наряду с человеком находится место для разгула сил Бегемота и Левиафана"<sup>28</sup>.

"Подобного ему нет на земле,  
не ведающим страха он сотворен.  
На все высокое смотрит он,  
Всему, что горделиво, он царь!" (Иов.41.25-26Я).

О таких животных нет речи при описании "эдемской" природы, и Исайя обещает, что придет день, когда "левиафан, змей прямо бегущий, и левиафан, змей изгибающийся" будут убиты (Ис.27.1). Характерно, что "змей" фигурирует и в "эдемском" искушении Адама, но в совершенно другом соотношении с человеком: в книге Иова змей велик, необуздан и страшен, в случае же с Адамом змей если и представлен опасным, то только хитростью речей. Какими бы деталями ни была оснащена "история грехопадения", она говорит о том, что Адам, в отличие от его потомков, был еще достаточно силен и защищен от происков таких существ как змей, но все же оказался незрелым как личность - он не в состоянии взять на себя полноту ответственности за себя и вверен-

ную ему природу, за свои действия и их последствия; косвенно это объясняет, зачем было необходимо давать заповедь о "древе познания".

Плоды с этого дерева были прекрасны. Это наводит на мысль о глубокой взаимной связи познания, эстетической интуиции и нравственности, зависящей, в свою очередь, от фундаментального духовного выбора человека. Влечение к красоте природы, как это явствует из всей истории с "древом познания", вполне может стать поводом для духовного падения и безнравственных действий. Долгой и тяжелой была борьба древнего Израиля с поклонением природе - огню, ветру, воде, земле, звездам, солнцу - всему, что санкционировал зороастризм - "плениаясь их красотой, они почитали их за богов" (Прем.13.3), правящих миром; надеясь на этих богов человек хотел расширить свое влияние на свое окружение, но вместо этого попадал к ним в рабство.

Скептически в Библии рассматривается и другой путь овладения миром, связанный с созданием культуры и цивилизации. Он трактуется как великая неудача человека, как попытка уйти из естественного мира в искусственный, "отгородиться" от природы, заменить ее "второй природой" - цивилизацией. Символично, что "отцами" ремесел и искусств и первыми горожанами названы потомки Каина - первого убийцы, "изгнанника и скитальца на земле", "проклятого от земли" (Быт.4.10-22) - "одно лишь прикосновение его губит землю" своим заражающим дыханием смерти<sup>29</sup>. Если бы многочисленные экологические критики иудейско-христианской традиции и западноевропейской культуры были более внимательны к этим сторонам библейской истории, они почерпнули бы в ней немало полезного для своей критики урбанизма. В Библии многочисленны проклятия городам как средоточиям разврата и идолопоклонства (Вавилон, Ниневия, Содом, Гоморра и пр.). Если Гильгамеш или Йима являются "культурными героями" в положительном смысле, добытчиками и создателями предметов культуры, навыков деятельности, социальной организации и культовой практики, то в случае потомков Каина речь идет о чисто человеческой, мирской деятельности, со всеми ее промахами и ошибками. Здесь имплицитно содержится мысль, что в основу цивилизации заложено зерно преступления. Древний Израиль, цивилизовавшись после своего вторжения в "землю обетованную", не мог не принять цивилизованные формы организации хозяйства и социальной жизни вместе со всем тем, что им свойственно, с эксплуатацией природы и человека, тенденциями к централизации власти и

прочее. "Ценности земледельческой общины противоположны ценностям кочевого племени... Уважение оседлых земледельцев к безличной власти и зависимость, принуждение, налагаемые организованным государством, означают для кочевника непереносимую нехватку личной свободы"<sup>30</sup>. В библейских повествованиях просматривается существование устойчивой традиции противостояния и противодействия цивилизаторским тенденциям - как в хозяйственной практике, так и в социальной организации и духовной жизни. Во-первых, это традиция кочевнической жизни от Авраама до поколения Исхода, затем можно отметить рехавитов с их решением оставаться "странниками на земле" (Иер.35.6-10), показателен также выбор Давида "от дворов овчих" (Пс.77.70) И, наконец, Иисус назвал себя "пастырем добрым" и "дверью" во двор овчий" (см. Ин.10.1). "Пастух-кочевник лучше, чем крестьянин, сознает, что он разделяет плоды земли с другими существами, которые живут сами по себе и не особенно им интересуются; крестьянин же преобразует природу, как это никогда не делает пастух"<sup>31</sup>.

Размышления над всем, что связано с этими выборами, решениями и их последствиями составляет основу библейской "мудрости". Как известно, мудрость - один из основных компонентов духовной культуры, охватывающий искусство правильно жить, понимать и осуществлять смысл и назначение человеческой жизни, но библейское мышление придает ей чуть ли не решающее значение вопроса жизни и смерти (Ос.4.6) . Истинная мудрость - "сердце разумное, чтобы различать, что добро и что зло" (3 Цар.3.9) . Закон (Тора) принимается как основа и источник всякой человеческой мудрости (Втор.4.6), которая отнюдь не отождествляется с рациональным и отвлеченным философствованием эллинов, а прямо связывается с изначальным глубинным выбором, с действительными намерениями сердца человеческого, его делами. Закон - это не только система предписаний Декалога, но и учение о жизни, воспитание разума и духовной свободы человека. Вместе с тем Закон связан и с "Премудростью" как совокупностью "организующих принципов" жизни мира, которые приоткрываются тем, кто на деле принимает и осуществляет Закон, кто делает предметом своих постоянных и целенаправленных размышлений Писания и пророчества. Премудрость же внутренне связана с Эдемом: она "древо жизни для тех, которые приобретают ее" (Притч.3.18) и сравнивается с водным потоком, ведущим в рай (Сир.24.32). Иначе говоря, Премудрость делает человека вновь причастным к эдемскому состоянию, соединяет идеал человеческой жизни с положительным пониманием разума

человека и с библейским пониманием природного мира в его прообразе. Все это можно было бы назвать основой библейской "концепции" разрешения различных проблем, в том числе и экологических, если бы в нем не было явной ориентации на прошлое - исходное состояние отношений с природой в Эдеме. Целостный же библейский образ природы ориентирует на будущее разрешение внутренние присущей ей двойственности. Обширный корпус пророческой литературы и апокалиптики как раз и ориентирует на то, чтобы рассматривать мир в его становлении и движении, понятой как "спасение", освобождение от сил зла.

Поляризация цивилизации и "странничества", как и противостояние "мудрости" и "пророчества" составили общий контекст для формирования предпосылок новозаветного понимания отношений человека с природой, которое можно соотнести с вопросом: "какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?" (Мф.16.26). В плане нашей тематики отметим ситуацию с искушениями Иисуса "в пустыне", среди "дикой" природы: диавол берет Иисуса "на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их (т.е. природу и человека с его культурой во всем их величии и красоте - Л.В.), и говорит Ему: все это дам тебе, если, пав, поклонишься мне" (Мф.4.8). Это предложение отвергается, Адам же согласился вкушать плодов с "древа познания". Результат выбора Адама - отчуждение от природы и конфликт с ней, результат же выбора "нового Адама" Иисуса в экологическом плане - примирение с природой, т.к. Иисус "был со зверями" (Мк.1.13), а затем показал себя способным овладеть водной и воздушной стихией, более всего далекими от человеческого контроля (Мк.4.39); сюда же следует отнести и повествования об исцелениях и воскрешениях вместе с обетованием "смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло" (Откр.21.4).

Это кладет конец "смешению" эстетического влечения к миру и нравственного долга, это также выбор в пользу красоты высшей. Понятными становятся слова: "посмотрите на полевые лилии, как они растут? Ни трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; если же траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, кольми паче вас, маловеры!" (Мф.6.28-30). Но цветы цветут не только ради красоты, но и ради плода. Как пишет К.Тресмонтан, "тот, кто прилепляется к цветку в блеске его красоты, кто фиксируется на том, что явно, обращен назад"<sup>32</sup>. В видимом цветке как бы уже заключен еще не видимый плод, ради которого и существует само растение.

Время разделения светлого и темного в мире - это одновременно и время созревания того, что должно быть взято, его отделения от того, что оставляется. Это "время жатвы" (Мф.13.30). Плодоношение - это итог длительного развития. Если для платоновского философствования жизнь - это путь к смерти (Федон 64а-67е), то здесь земная жизнь - это подготовка к будущему, "созревающему" наподобие тех же плодов. Страдания природы вызваны не только ее угнетенностью силами зла, но и тем, что в ней формируется качественно высшее ее состояние - "новое небо и новая земля" (Ис.65.17). У ап.Павла проводится та же тема "новой твари": "вся тварь совокупно стенает и мучится доньше (в других переводах - "мучится родами", в "родовых муках" формируя будущее - Л.В.); и не только она, но и мы сами стенаем ожидая усыновления, искупления тела нашего" (Рим.8.21-23). В будущей великой и прекрасной природе раскроется вся полнота скрытых в ней жизненных сил и возможностей становления.

Надо признать, что этот образ природы, взятый в целом, понастоящему не разрабатывался ни в одной из ведущих мировых религий. Все они сузили его содержание в связи со своими ограниченными конфессиональными нуждами. Так, иудаизм с его законнически-раввинистическим ядром признал главным закон и принялся строить "ограду вокруг Закона", отведя на второй план "Премудрость", "пророчество" и "новую тварь". Космологические поиски были в Каббале и др., куда уже вовлечены темы небиблейского происхождения. Историческое христианство, оттолкнувшись от иудейства, приняло тезис, что Иисус - "конец Закона" (Рим.10.4), перенесло основной акцент на "благодать" и отождествило "Премудрость" с Иисусом Христом как Логосом, но затем пошло по пути построения богословских систем по античным образцам, предопределившим статичность космологии Средних веков, когда эсхатологическая интуиция "нового неба и новой земли" заметно ослабела.

Древнегреческое мышление независимо от библейского пришло к признанию природы несвященной, но в отличие от него увидело недостаточность одних лишь интуиций и образного символизма и признало необходимость строгих понятий, аргументации и наблюдений. Это положило начало науке, но видение мира в движение пробило себе дорогу лишь после секуляризации - в космологии и биологии начиная с Нового времени. Современная экология с ее пафосом ответственности именно за нынешнюю земную природу может найти для себя немало подходящего в библейском мышлении, но едва ли примет эсхатологический тезис "земля и все дела на ней сгорят" (2 Петр. 3.10),

пусть он как-то и смягчается интерпретацией Павла о "пагубе" как "родовой муке" (1 Фес.5.3). Экология, как и вся современная биология, связывает развитие природы, развитие жизни на Земле с организацией биосферы и, шире, еще и с общей космической организацией жизни, если гипотеза о ее существовании подтвердится, но экология никак не склонна решать проблему развития через разрушение существующей организации, без которого трудно себе представить эсхатологию. Гармоническое согласование экологического и библейского мышления произвести не удастся. Тем не менее можно говорить о косвенном влиянии библейского мышления на экологическое сознание через культуру в целом. Не относясь к науке и философии, библейское мышление образно выразилось в канонических текстах около 2000 и более лет назад и нельзя сказать, что оно смогло сформировать в истории какие-то свои особые виды хозяйственной практики - "древнееврейской" или же "христианской". Его относительная самостоятельность по отношению к религиозным конфессиям была осознана сравнительно недавно, в основном благодаря критической библеистике, открывший в нем немалый потенциал, этими конфессиями не использованный.

- 
- 1 Франкфорт Г. и др. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека. М., 1984. С.25-26.
  - 2 Лелеков Л.А. Современное состояние и тенденции зарубежной авестологии//Народы Азии и Африки. 1978. №2. С.204-205.
  - 3 См.: Авеста. Избранные гимны из Видеадата. М., 1992. С.14-24. См. также: Бойс М. Зороастрийцы: Верования и обычаи. М., 1987. С.26-30.
  - 4 Bartholomae C. Altiranisches Worterbuch. В., 1961. S. 1696-1647.
  - 5 Иванов В.В. Бык//Мифы народов мира. Т.1. М., 1980. С.203. Он же. Конь//Там же. С.666. См. так же: Хлопин И.Н. Образ быка у первобытных земледельцев Средней Азии//Древний Восток и мировая культура. М., 1984. С.26-30.
  - 6 Бразинский И.С. Иранское литературное наследие. М., 1984. С.21.
  - 7 Лелеков Л.А. Ахурамазда//Мифы народов мира. Т.1. С.141; Топоров В.Н. Мазда// Там же. Т.2. С.88.
  - 8 Бразинский И.С. Древнеиранская литература//История всемирной литературы. М., 1983. Т.1. С.261.
  - 9 Dhalla H.V. The Avestan view on Ecobogy//Iran Ancien: Actes du XXIX Congr. Intern. des Orientalistes. P., 1975. P.10.
  - 10 Дрезден М. Мифология Древнего Ирана//Мифологии Древнего мира. М., 1977. С.343.
  - 11 Там же. С.342.
  - 12 Бычков В.В. Эстетика поздней античности (II-III вв.). М., 1981. С.217.

- 13 См. комментарий, составленный А.В.Менем, в кн: Ключ к пониманию Св. Писания. Брюссель, 1982. С.34; См. так же: *Auvray P.* Сотворение // Словарь библейского богословия. Брюссель, 1974. С.1094-1100.
- 14 См.: *Yacob Ed.* Les premiers chapitres de la Yenesé // *Le Monde de la Bible.* 1979. №9. P.6-7; *Du Bui M.* Bible et Mythologie // *ibid.* P.30.
- 15 *Аверинцев С.С.* Иудаистическая мифология // *Мифы народов мира.* Т.1. С.586-587.
- 16 *Tresmontant Cl.* Essai sur la pensee nebraigue. P., 1956. P. 69.
- 17 *Ibid.*
- 18 *Passmore Y.* Man s Responsibility for mature. Ecological Problems and western Traditions. L., 1974. P.9-10.
- 19 Расхожее мнение, что Ветхий Завет санкционировал бесконтрольную эксплуатацию природы со всеми вытекающими экокризисными последствиями, нами не принимается.
- 20 *Рашковский Е.Б.* Науковедение и Восток. М., 1980. С.93.
- 21 *Barr J.* Man and Nature: The Ecological Contraversy and the Old Testament // *Ecology and Religion in History.* N.Y., 1974. P.64.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Аверинцев С.С.* Древнееврейская литература // *История всемирной литературы.* Т.1. С.286.
- 24 *Фрай Р.* Наследие Ирана. М., 1971. С.57.
- 25 *Лосский Вя.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви // *Богословские труды.* Сб.8. М., 1972. С.50-61.
- 26 *Флоренский П.А.* Иконостас: Избр. тр. по искусству. Спб., 1993. С.307-316.
- 27 *Ламарт П.* Животные // *Словарь библейского богословия.* С.357-358.
- 28 *Аверинцев С.С.* Древнееврейская литература. С.294.
- 29 *Фрезер Дж. Дж.* фольклор в Ветхом Завете. М., 1985. С.50.
- 30 *Франкфорт Г.* и др. Цит. соч. С.209.
- 31 *Passmore Y.* Op. cit. P.12.
- 32 *Tresmontant Cl.* Op.cit. P.134.

### § 3. Эстетическая выразительность природы в культуре Средневековой Руси

Особенности эстетического восприятия природы в средневековой Руси определяет сплав христианских и языческих воззрений, по существу взаимоисключающих друг друга, но обретших в русском сознании синтетическую форму. Средние века представляют довольно сложный период истории. Относительно этого времени трудно дать какую-либо однозначную дефиницию эстетическому восприятию природы. Эстетическое сознание еще не выделилось из сферы духовного производства, испытывает теснейшую зависимость от средневековой космологии и этики. Эта особенность эстетического сознания первых веков христианства на Руси подтверждается обращением к "Слову о полку Игореве".

"Слово о полку Игореве", памятник эпохи раннефеодальной государственности и культуры, является одновременно и памятником мифопоэтического восприятия природы, которое предполагает если не тождество, то теснейшую связь и взаимозависимость макрокосма и микрокосма, природы и человека. Это единство ярко и образно выразилось в поэтической одухотворенности сил и явлений природы. Средневековое сознание в XII веке еще не выделяло прекрасного человека или прекрасную природу, но видело прекрасное в их гармонии. Для современников "Слова" слитность человека с природой, ее одухотворенность, ее непременно и обязательное сочувствие герою не только естественны, но и прекрасны, ибо отвечают космической целесообразности и моральному совершенству героев. Не названное еще прекрасное для мифологического мировосприятия означает высокую степень соответствия этическим нормам и упорядоченности вселенной. Это соответствие, по существу заключающее тождество макро- и микрокосма, гармонию человека и природы, было и для раннего средневековья критерием совершенного, прекрасного в человеке. Одухотворенные, полные поэтического очарования картины природы в "Слове о полку Игореве" на многие века останутся непревзойденными, точнее единственными в своем роде. Литературные памятники русского средневековья донесут лишь отголоски поэтического шедевра, и это представляется не случайным.

Поэтические обращения к природе встречаются и в литературе XIII-XVI веков, но их крайне мало. Они нечасты в повестях и сказаниях, крайне редки в летописях, а такие жанры, как церковно-поучительный, житийный, позже - публицистический во-



обще не содержат обращений к природе. Отчего же средневековые не сохранило памятников литературы, столь сильно проникнутых чувством единения с природой, как это звучит в "Слове"? Светская литература и искусство, как известно, подвергались двойному гонению - со стороны татаро-монгол, свирепо уничтожающих всякое сосредоточие культуры, особенно княжеские усадьбы, и со стороны набиравшей силу христианской церкви, не без основания искоренявшей следы язычества. Однако гонение и сознательное истребление памятников светского искусства не объясняет полностью их малочисленность и, соответственно, довольно редкое для древнерусской литературы художественное отражение природы. Следует учитывать изменения в самом мировоззрении народа.

Вероятность возникновения произведения, поэтикой своей подобных "Слову" в средние века уменьшилась, так как постепенно исчезало одно из непеременимых его условий - мифологическое восприятие природы. Иными словами, уже во второй половине XIII века практически не могло возникнуть произведение, где бы с такой же непосредственностью предстали картины одухотворенной, слитой с человеком природы, что хорошо видно уже на примере "Залозницы". Вся система средневекового религиозного мировоззрения исключала (особенно в зрелом средневековье - конец XIV - XVI вв.) подобное отношение к природе. С развитием феодализма и христианства на Руси мифологические образы все более превращались в арсенал искусства, в средства достижения наибольшей художественной выразительности.

Знаменья - характернейшая деталь русских летописей и повестей, а вера в обязательную связь, взаимозависимость знаменья и события земной жизни - существенная черта средневекового миропонимания. Знаменья, как правило, содержали катастрофические изображения природы, которые непременно, по мысли средневекового человека, предшествовали какому-либо неординарному событию, предвещая чаще беду, будь это смерть, засуха, наводнения и т.п.: "Бысть некое проявление по многы поци: являшеся таково знамение на небеси на вьстоце пред раннею зарею - звезда некаа, аки хвостата и аки копейным образом, овогда в вечерней зари, овогда же в утреней, то же многажды бываше. Се же знамение проявляше злое пришествие Тахтамышево на Рускую землю"<sup>1</sup>.

Знамение - своеобразный пример охристианизированного мифологического мировосприятия. Оно характеризует пережитки мифологического (доисторического) восприятия природы, которое явно, но неосознанно уживалось с христианским

(историческим). Знамена - яркая черта народного сознания средневековья. "Под видом "христианизированного Космоса"... сохраняется цельный, надындивидуальный взгляд на мир, и, поскольку он был надындивидуальный, мы имеем все основания говорить о его народной основе"<sup>2</sup>.

Эстетическое содержание знамени как явления природы еще поглощено его событийной значимостью. Правда, неизбежная эмоциональность восприятия, хотя и не оформляется в простейшую оценку красоты виденного, но присутствует уже в самом описании. Так, многие из них поражают образностью, проникнуты соответствующим настроением, глубиной чувственного переживания, то есть теми чертами, которые свойственны художественному восприятию. Вот один из многих примеров: "В заутреннем время явися знамение на небеси: от восточные страны столпы восхожаху, из них же сияще яки солнечные лучи, и явися на небеси пламя, колебашася яко вода морская семо и овамо, на многие час, и от пламени того бысть светло аки от лучий, а с запада темнота велия"<sup>3</sup>

Наиболее часто в русской средневековой литературе образы природы используются в рамках поэтического приема сравнения, например образы святых, "иже суть въобразени в христианских знаменях, аки некии светелници солнечнии светящися в время ведра; и стязи их золоченыя ревут, простирающися, аки облаци, тихо трепещущи, хотять промолвити, ... доспехы же русских сынов, аки вода в вся ветры колыбашеся, шоломы злаченыя на главах их, аки заря утренняя в время ведра светящися". Традиционным было сравнение князя с солнцем, орлом, соколом, львом, врагов - с дикими зверьями, алчущими крови, войска - с тучей, морем, дубравой, блеска оружия - с молнией и т.п. Прекрасные поэтические сравнения, традицию свою восходящие к "Слову о полку Игореве", содержатся в "Задонщине". "А уже соколи и кречати, белозерские ястреби рвахуся от златых колодиц ис камена града Москвы, обриваху шелковыя опутины, возвиваючися под синия небеса, звонечи злачеными колоколы на быстром Дону, хотя ударити на многие стада гусяныя и на лебединыя, а богатыри руския удалцы хотат ударити на великия силы поганого царя Мамаю"<sup>4</sup>.

Поэтические сравнения, использующие образы природы, художественно зрелы, и в то же время, как правило, уходят корнями своими в мифологическое прошлое. Иными словами, по происхождению они тотемичны и "идеологичны".

Физиологическая сага проникает на Русь в X - XI вв. вместе с Шестодневом и Толковой Палеей. В средние века ее идеи обще-

известны и весьма популярны, соответственно для средневекового читателя было естественным то, что окружающий его мир символичен, а каждое явление природы имело тайный смысл. Действительно, "физиологическая сага рассматривала всех животных и все их свойства с точки зрения тайного нравоучительного смысла, в них заключенного"<sup>5</sup>. Таким образом, особый жанр "Физиологов", порожденный аллегорическим и символическим толкованием явлений природы, обусловил как бы вторичную их мифологизацию, "отреставрировав" уже на христианской основе старые дохристианские символы. Символические образы дохристианских мифов, "пропущенные" через "Физиологи", через христианскую идеологию, прочно вошли в книжную традицию.

В первой трети XIII века в книжной орнаментике появляется тератологический жанр - в заставках и узорчатых буквах русской письменности господствует самое причудливое переплетение ремней, захватывающих своими узлами животных и различных чудовищ. "Тератология слагалась в процессе слияния зооморфных (эпических; образов с ленточным плетением"<sup>6</sup>. Это также символическое изображение борьбы с темными силами природы, а обилие зверей и чудовищ опять-таки восходит к народной мифологии. Выбор подобных сюжетов, а также популярность в изобразительном и прикладном искусстве художественных образов зверей, носящих черты избранности, например, орел, грифон, барс, невозможно свести исключительно к свойствам декоративности. Так, в "Физиологе" лев символизирует Христа, что в известной мере объясняет популярность изображений льва в феодальном искусстве. В орнамент того времени проникают натуралистические детали, элементы наблюдения природы. Особенно часты в нем растительные мотивы: переплетение ветвей, расцветающие почки, фантастические или стилизованные цветы, символизирующие часто вечно возрождающиеся силы природы. Символика самого образа не исключала стремлений художника запечатлеть в нем реальные черты окружающей природы. Таким образом, растительный орнамент, как и изображения зверей, в средневековом искусстве аллегоричны, имеют двойной смысл, легко читаемый средневековым человеком.

Тщетно искать в средневековой литературе развернутых описаний природы. Таковых нет или почти нет. Важное уточнение мы встречаем у Д.С.Лихачева: "Отсутствие статических описаний природы или описание только "полезной" для человека стороны природы в хождениях в Палестину не служит еще основанием полагать, что в Древней Руси не было эстетического отношения к природе. Внимание писателя было обращено исключительно на

изменения, на события. Замечалась динамика, а не статика. В литературе преобладал рассказ над описанием"<sup>7</sup>

В средние века природа не составляет предмет достойный или, лучше сказать, заслуживающий описания, если какое-нибудь событие или обстоятельство специально не обращало на нее внимания. Природа была настолько близка, привычна, естественна в своем незыблемом и всеобъемлющем присутствии, что человек не мог посмотреть на нее как бы со стороны. Отнюдь не природа, а смена событий, выдающиеся лица и значительные явления интересовали летописца - этот интерес отражал объективный процесс Формирования исторического сознания. Человек в известных пределах постигал себя и смысл своего существования. Иной была цель церковно-нравоучительной литературы, посланий, поучений, позже челобитных, публицистических писем и т.п. Пожалуй, исторические повести (прежде всего воинские) и песни содержат наиболее богатый материал, являясь практически основным литературным источником, позволяющим судить об особенностях эстетического восприятия природы в Средневековой Руси.

Ряд источников средневековой русской литературы позволяет судить об истинно народном восприятии природы, о преломлении образов природы в народном творчестве. Так, например, проникнутый лиризмом и грустью покаяющий стих XV века свидетельствует об органичном использовании образов природы для достижения предельной выразительности, художественной емкости:

"Горе тебе, убогая душе,  
Солнце ти есть на заходе,  
А дене при вечере,  
А секира при корение"<sup>8</sup>

Большая выразительность свойственна плачам, составляющим наиболее яркие страницы древнерусской литературы. Пронзительные, покоряющие читателя плачи восходят к дохристианской фольклорной традиции, несут печать полнейшего единения человека с природой, одушевления сил природы: "Солнце мое драгое, рано заходящее, месящи красныи, скоро изгибли есте, звезды восточные, почто рано зашли есте! ... О земля, земля, о дубравы, поплачите со мною!"<sup>9</sup>; "Цвете прекрасный, что рано увядаеши? Винограде многоплодный, уже не подаси плода сердцю моему и сладости души моеей! ... Солнце мое, - рано заходиши,

месяц мой светлый, - скоро погибаеши, звездо восточная, почто к западу грядеши?"<sup>10</sup>.

Глубоко народные образы солнца, звезд, ветра, матери-земли традиционны или даже обязательны в плаче. Они в данном случае привлекаются как средства выразительности, будучи достаточно просты и поэтичны, исполнены символики, выражая в различной форме идею бренности жизни и вечности чувства, памяти, любви. Природа своею вечностью оттеняет смертность человека. Образы доблестных князей-воинов или великого князя в народном понимании слиты с любимыми образами природы, которые выступают как бы критерием совершенства человека. Именно в плаче достаточно полно отражена нераздельность эстетического и этического идеала Средневековой Руси. Это все та же гармония человека и природы, ибо в плачах природа соучастна герою, она его непременно слышит.

В нередкие для Руси лихолетья эстетическую и эстетическую значимость приобретала и русская природа, тогда во весь голос звучал горестный вопль Серапиона Владимирского: "Красота наша погыбе!" Впервые с огромной силой мотив "гибели красоты" прозвучал в "Слове о погыбели земли Русской". Автор как бы с птичьего полета взглянул на родную землю и впервые осознал и поразился ее красоте. "О, светло светлая и украсно украшена, земля Руськая! И многими красотами удивлена еси: озеры многими удивлена еси, реками и кладязьми месточестными, горами, крутыми холми, высокими дубравами, чистыми польми, дивными зверьми, различными птицами, бесчисленными городами великими, селы дивными, винограды обителными, дома церковными и князьми грозными, бояре честными, вельможами многими"<sup>11</sup>. В "Слове о погыбели" природа не мыслится без селений, городов, князей и бояр, без церквей и без веры христианской, наконец, без всего того, что в совокупности образует землю Русскую. Эстетическое восприятие природы в Средневековой Руси неотделимо от чувства патриотизма, а, следовательно, зрелость эстетического чувства природы напрямую зависит от степени развитости национального самосознания. "Слово о погыбели" - ярчайший всплеск национального самосознания, порожденный трагическими для русской земли событиями.

Невиданный еще на Руси патриотический подъем, сплотивший все слои общества, составивший знаменательную веху в процессе становления национального самосознания, безусловно, связан с Куликовской битвой 1380 года. "Сказание о Мамаевом побоище" - основной памятник Куликовского цикла - содержит прекрасные картины и образы природы, свидетельствующие о

богатом эстетическом чувстве, соответствующим, возможно, масштабу события. Превосходен, например, образ "кровавых зорь": "На том бо поле силнии плъци съступишася, из них же выступали кровавые зори а в них трепеталися силнии мльнии от блистания мечнаго"<sup>12</sup>.

Современного читателя поражает тонкое поэтическое видение природы России, ее красок в ясные дни начала сентября, сопоставимых с цветовой палитрой произведений Андрея Рублева. Все дано реально и естественно, но в то же время значительно. Только глаз художника мог увидеть туманное утро битвы, от страха и ужаса расстилающуюся траву и преклоняющиеся великие деревья, вставшие от росы туманы. Прекрасно описание первых дней осени, кануна битвы: "Осени же тогда удолжившиися и деньми светлыми еще сияючи, бысть же в ту ночь теплота велика и тихо велми, и мрази роснии явишася"<sup>13</sup>. "Сказание" содержит первое дошедшее до нас эпическое изображение природы с позиций свободного поэтического творчества; в нем впервые видится взгляд художника, отстраненный, созерцательный, но проникнутый глубоко пережитым субъективным настроением. Именно в приведенных небольших, в две-три строки, пейзажных зарисовках автора нам видится прообраз гениальных страниц Льва Толстого - описания утра Бородина.

Вероятно, великое событие как бы высветило красоту родной земли - современники были захвачены художественным видением природы, однако это чувство означало нечто большее, чем просто эстетическое восприятие. "Красочное великолепие не было лишь очаровывающей сознание картиной. Оно было полно смысла, будучи порождено высоким патриотическим чувством, воспитанным в свою очередь сложившимся к этому времени нравственным идеалом. Тем самым, отдельные звенья самопознания - осмысление жизни, действий и поступков, высокое чувство патриотизма и, наконец, художественное видение мира и природы складывалось в нечто единое и цельное"<sup>14</sup>.

Таким образом, произведения, возникшие в эпоху борьбы русского народа с татаро-монгольскими завоевателями, такие как "Слово о погибели земли Русской", "Сказание о граде Китеже", "Повесть о разорении Рязани Багьем", Куликовский цикл и другие свидетельствуют о сильной патриотической окрашенности эстетического видения природы в XIII - XIV века. Мощный сдвиг в процессе формирования общественного самосознания, связанный с эпохой борьбы и испытаний, явился ощутимым импульсом в развитии эстетического видения природы.

Описания природы в "Сказании о Мамаевом побоище" так живы и ярки, так образны и талантливо, что многие последующие указания летописей и повестей на красоту местности, избранной для строительства церкви или крепости, кажутся слишком будничными, лишенными всякой поэзии, как, например, в "Казанской истории": "И узре ту меж двѣма реками гору високу и место пространно и крепко велми, и красно, и подобно к поставлению града. ( . . ) Подле же обою рек, Звияги и Волги, великия луги прилежат, травы велми и красны"<sup>15</sup>.

"Сказание о Мамаевом побоище" представляет собой, пожалуй, последний памятник средневековой русской литературы, где отразилось мифопоэтическое видение природы. "Сказание", как и "Задонщина", наполнено прекрасными поэтическими сравнениями, где использованы традиционные образы природы: "кровопролитие аки вода морская", "удалые люди, аки древа дубравнаа", аки лес клоняху, аки трава от косы постилается у русских сынов под конские копыта". В "Сказании" есть предзнаменования и знамения, например: "...небо разврѣсто, из него же изыде облак, яко багрянаа заря над плѣком великого князя"<sup>16</sup> многие другие. Эти частые сравнения с явлениями природы и самые отклики природы на события человеческой жизни усиливают драматичность повествования, подчеркивают значимость события. Особый пафос повествования, своеобразный панпсихологизм, яркая художественная образность - все это находится в неразрывной связи с общей эмоциональной приподнятостью изложения. Цикл произведений с Мамаевым побоище, в особенности "Сказание", дают превосходный пример сочетания традиционных (дохристианских) представлений о прекрасном, заключающихся в гармонии человека и природы (предзнаменования битвы показывают сопричастность природы, ее опереживание и сочувствие русским воинам), с ее художественным восприятием, демонстрируя умение автора увидеть прекрасное в обыденных красках осени.

Свойственная языческой культуре сильнейшая эстетизация природы, проявлявшаяся в неосознанной потребности подражания природе как безусловному совершенству, в эпоху господства христианства, развития феодальной культуры ослабевала, сменяясь постепенным осознанием красоты окружающей природы и, что важно, отражением этой красоты в литературе и использованием ее в архитектуре.

Источники нередко упоминают о красоте местности, избранной для строительства города или церкви, как одном из основных побудительных факторов: "Яздяшу же ему по полю и

ловы деюще, и виде место красно и лесно ла горе, обходяшу округ его полю. ...И возлюбив место то, и помысли, да сожигет на нем градец мал"<sup>17</sup>; "И виде место то велми прекрасно и многолюдно. И по умолению их повеле благоверный князь Георгий Всеволсцович строити на берегу езера того Светлояра град именем Большой Китеж, бе бо место то велми прекрасно, и на другом же брезе езера того роща дубовая"<sup>18</sup>. Образ "сокровенного" града Китежа нацелен чертами "земного рая", известного по легендарно-апокрифической литературе, неизменная черта которого - красота. Прообразами рая на земле являлись монастырские сады, имеющие, по мнению Д.С.Лихачева, не только утилитарную, но и эстетическую функцию<sup>19</sup>.

Трансформация идей исихазма на русской почве способствовала распространению отшельничества, сопровождаемого весьма значительным элементом созерцательности. Объектом созерцания прежде всего выступала природа. Окружающий отшельника лес, как прекрасно видно из жития Сергия Радонежского, мрачен, полон опасности и искушений. Только упорные труд и молитва позволяют отшельнику выжить. Вполне естественно, что в таких условиях "житийския красоты ни в чтож въменившоу", - автор жития закономерно не упоминает о какой-либо эстетической значимости для отшельника окружающей его "пустыни". Природа в данном случае интересует автора как один из факторов противостояния святому, а победа над темными силами природы подтверждает высокую этическую значимость отшельника, и то, что "благодать бо божиа съблюдаше его"<sup>20</sup>.

С распространением в конце XIV. - начале XV вв. общежительных монастырей условие красоты местности становится, судя по житию Сергия, да и многим другим источникам, едва ли не основным: "Обрет место зело красно на строение монастырю близ реки Москвы, именем Симоново"<sup>21</sup>. И это не случайно: цели и задачи монастыря были принципиально отличны от устремлений отшельника. Эстетическая значимость монастырского ансамбля, поражающая воображение верующего красота церковных зданий, воздвигнутых на месте богоугодном, завораживающая красота церковной службы, эмоционально воспринимаемая красота внутреннего убранства и росписей - все это являлось мощным художественно-психологическим фактором, способствующим распространению религиозной идеологии.

Христианская идея божественного творения для средневековой эстетики означала приоритет сверхчувственной красоты - земная красота рассматривалась как ее слабый отблеск, свидетельство премудрости творца ("художник всезидитель премуд-



рый"). Отсюда и лутургическое и эстетическое понимание бога как творца, художника ("бог доброхудожный", "искусный и премудрый создатель"), а живописца - как ремесленника и соответственно символическое, аллегорическое понимание искусства. "Окружающую природу, реальный мир наши древние мастера понимали условно, в глубоком живописном отвлечении. Они выражали сокровенность тогдашнего человека. Их личные чувства, ощущения, мир душевных движений поглощались единым чувством вселенности и пламенной веры"<sup>22</sup>. "Природа представляла лишь "вторичный арсенал символически значимых предметов и явлений, указывающих на глубинный смысл первообразов"<sup>23</sup>. "Требование религиозно-символического истолкования мира предопределяло условное изображение природы. Точнее, условное изображение природы было единственно возможным в средние века, что в известной мере даже отдаляло средневековое искусство от эстетического освоения природы. "В этом метафизическом пространстве нет и не может быть места действительному изображению природы. Могут быть изображены лишь отдельные предметы и только в том случае, если они сюжетно обязательны"<sup>24</sup>. Однако для художественного воплощения высших формальных, метафизических сущностей необходимо было обращение к земным формам, чувственным изобразительным средствам. Сказанное в значительной степени относится к "историческому" разделу древнерусского искусства, куда входили ветхозаветные и новозаветные сюжеты. В отличие от символично-догматического или персонального жанров, исторический предполагал включение некоторых "реалий", главным образом для того, чтобы обозначить место действия: Вифлеемская пещера, Мамврийский дуб, гора Фавор и т.д. О том, что указанные элементы композиции не имели самостоятельного эстетического значения, видно Уже из "Иконописного подлинника", скупые замечания которого нацеливают иконописца на достижение правдоподобия и узнаваемости: "Гора вохра с белилом, по странам древца, пещера, нац ними Спас млад"<sup>25</sup>; "град празелен бел, за святителем гора санкирь с белилы, в граде видеть церковь"<sup>26</sup> и т.п.

Непосредственное наблюдение над действительностью, ее изучение в значительно меньшей степени характерно для творчества средневекового художника, чем для художника Нового времени. Древнерусский художник практически не работал с натуры. Степень соответствия изображенного предметам реального мира была не существенна, вернее, ее понимание было противоположным пониманию реальности изображенного позднего, светского

искусства. Речь идет об известном отличии задач и целей искусства религиозного и искусства светского. Возможно, это было не неумение: элементы довольно развитого пейзажа эпохи античности, особенно эллинизма, были восприняты византийским искусством, в частности, миниатюристами, и в свою очередь с мощным потоком византийской книжности поступали на Русь. (Это обстоятельство позволяет в какой-то мере объяснить тематическое разнообразие, сравнительно высокий реализм в изображении пейзажа древнерусских миниатюр XIV-XVI веков, где ко второй половине XVI века восходит уже "Обобщенный художественный образ природы"<sup>27</sup>. То, что представляется нам в художественном отношении неумением, возможно, означает намеренный отказ от средств и способов изображения в связи с иными задачами искусства. В основе этого процесса лежит возвышение личностного, этического, общечеловеческого и презрение культа природы в любой его форме как признака языческой установки.

В древнерусском искусстве мы находим изображения природы и архитектуры, элементы пейзажа, но не встречаем пейзажа ни как реально изображенного места действия, ни тем более как самостоятельного сюжета, что всецело обусловлено религиозным характером древнерусского искусства. Элементы пейзажа, как правило, представляли условно изображенные горки, "лещадки", стилизованные деревья или кусты, трава, цветы (например, непременно в сценах рая), река (в "Крещении"), море (в некоторых житийных иконах Николы), пустыня (например, в иконе "Ильи Выбуцкого", XIII в.), гора (в "Преображении"), горный пейзаж, пещеры, архитектурные кулисы и т.д. Отдельные изображения природы в древнерусской живописи призваны в первую очередь обозначить место действия, либо представить объект приложения чудесных действий, как, например, изображение довольно распространенного в иконописи чуда "Обретение источника".

Однако ощущения художника, его впечатления от наблюдения природы пусть неосознанно, но непременно входят в художественное мировидение. Необходимость строгого соблюдения иконографического канона сталкивалась с личной волей художника, его индивидуальным видением и восприятием окружающей действительности. Именно русскому искусству, в отличие от византийского, свойственна большая задушевность и особое лирическое сопереживание природе. Так, многие произведения московской и новгородской школ иконописи свидетельствуют о том, как прорывалось живое чувство природы средневекового художника, например, наивнореалистические, лирические изобра-

жения разноцветных коней в иконах "Чудо о Флоре и Лавре", или прекрасные, трогательные изображения животных и птиц в иконе "Рождество" (1408) Андрея Рублева и в его же фресках Владимирского собора<sup>28</sup>.

Подобные примеры, к сожалению, нечасты, но и не единичны, что отражает процесс созревания эстетического чувства природы в средневековой Руси. На примере миниатюр уже говорилось о заметном воздействии на этот процесс византийского искусства, воспринявшего в свою очередь сравнительно развитое искусство пейзажа античности. В XIII–XV веках в византийском искусстве и литературе времени Палеологов заметно возрастает роль пейзажа, его влияние на эмоциональный настрой произведения. В это время "пейзаж становится активным элементом композиции", "приобретает основное значение и создает определенное настроение"<sup>29</sup>. Привычные на Руси в XIV–XV века греки-живописцы, безусловно, привносили в русское искусство определененный психологизм. Последнее чрезвычайно характерно для фресок церкви Успения в Волотове (1363), отмеченных византийским влиянием. Горный пейзаж, на фоне которого разворачивается все действие, "оказывается охваченным тем же резким, стремительным, летящим движением, которое, как патетическое волнение, охватывает все фрески"<sup>30</sup>.

Пейзажные изображения гениальных древнерусских художников Новгородской школы Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия (росписи Ферапонтова) выделяет высокая эстетическая зрелость в восприятии и художественном отражении природы. При неприменных для того времени элементах условности и стилизации, изображения природы великих мастеров далеки от декоративности (весьма распространенной в живописи уже XVI века), проникнуты человеческим чувством, передают настроение, органично вплетены в композицию.

Вместе с тем, в древнерусской живописи, так же как и в литературе, отразились мифопоэтические воззрения, в частности, можно указать на многие примеры антропоморфного моделирования космического пространства, земли, неба и т.д. Например, в росписях церкви Рождества Богородицы Снеготорского монастыря (1313) находится образ Земли в виде женщины и образ Моря в виде старца. В таких наглядных формах выражался наивный средневековый космологизм, отождествляющий человека и природу. Именно с остатками мифологического мировосприятия Г.К.Вагнер связывал эту "любовь к олицетворениям": "Райские реки в виде человеческих фигур с урнами, ветер в образе юноши, дующего в трубу, душа человека, стремящегося к богу в виде

олена у источника, все это во многом носит еще античный характер<sup>31</sup>. В литературе широко освещен вопрос о символическом строении древнерусского храма и его росписей, олицетворяющих строение Вселенной.

Существенной чертой мировидения средневековья является то, что человек действовал, основываясь, главным образом, на своих идеалах, представлениях о жизни, о природе. Элемент научного наблюдения был незначителен, поэтому "наряду с фактами действительности воспроизводились порожденные действительностью идеалы. В первом случае усиливалось познание мира, во втором - познание мира сочеталось с его эстетическим освоением"<sup>32</sup>. В сочетании традиционных представлений и результатов наблюдения складывался эстетический идеал средневековья.

- 
- 1 Повесть о нашествии Тохтамыша//Памятники литературы Древней Руси. XIV - сер. XV века. М., 1981. С.190.
  - 2 Вагнер Г.К. О чертах космологизма в народном искусстве//Древняя Русь и славяне. М., 1978. С.324.
  - 3 Новгородские летописи. Спб.,1879. С.84.
  - 4 Сказание о Мамасвом побоище//Памятники литературы Древней Руси. XIII - сер.XV в. М., 1991. С.164.
  - 5 Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С.162.
  - 6 Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С.170.
  - 7 Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С.38.
  - 8 Рукописное наследие Древней Руси. Л., 1972. С.242.
  - 9 Повесть о разорении Рязани Батыем//Памятники. XIII в. С.196.
  - 10 Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича//Памятники. XIII - сер. XV вв. С.248.
  - 11 Памятники литературы Древней Руси. XIII в. С.130.
  - 12 Памятники. XIV - сер. XV в. С.176.
  - 13 Там же. С.166.
  - 14 Ильин М.А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. С.33.
  - 15 Памятники. Середина XVI в. С.388.
  - 16 Памятники. XIV - сер. XV в. С.176.
  - 17 Галицко-Волынская летопись//Памятники. XIII век. С.344.
  - 18 Легенда о граде Китиже//Там же. С.214.
  - 19 См.: Лихачев Д.С. Поэзия садов. С.43-48.
  - 20 Житие Сергия Радонежского//Памятники. XIV - сер. XV в. С.306.
  - 21 Там же. С.382.
  - 22 Грищенко А. Русская икона как искусство живописи//Вопр. живописи. М., 1917. Вып.3. С.37-38.
  - 23 Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984. С.238.

- 24 Федоров-Давыдов А. Из истории древнерусского искусства. М., 1940. С.74.
- 25 Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века. М., 1873. С.131.
- 26 Там же. С.67.
- 27 Подобедова О.И. Миниатюры русских исторических рукописей XIII-XVI вв. М., 1965. С.216.
- 28 См.: Третьяков Н.Н. К вопросу об изображении природы в произведениях Андрея Рублева// Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С.181-193.
- 29 Лихачева В.Д. Роль бытовых реалий и пейзажа в миниатюрах рукописи ГПБ// Византийский временник. М., 1967. Т.27. С.239.
- 30 Федоров-Давыдов А. Из истории древнерусского искусства, М., 1940. С.82.
- 31 Вагнер Г.К. Указ. соч. С.181.
- 32 Ильин М.А. Указ.соч. С.34.

#### § 4. "Красотой Японии рожденный"<sup>1</sup>

Что несет в общую сокровищницу духа японская культура, в чем ее художественная доминанта? И если ответить - в "эстетике природы", то вряд ли знающий усомнится в справедливости этого ответа. Идеалом красоты для японцев во все времена служила сама природа, и, наверное, этой "экологичностью" и объясняется нередко инстинктивное влечение к японскому искусству в наши дни.

Это не значит, что другие народы не любят природу, что природа не служила для них мерилom красоты, это значит лишь, что у японцев есть чему поучиться в этом отношении, ибо испокон веку они следовали закону природы. Они не диктовали ей свои правила, не поучали, а учились у нее; веря в Единое, не сотворяли "вторую природу", и потому, наверное, что знали из буддизма: все сотворенное подвержено исчезновению. Такое отношение может исчезнуть только с самими японцами, это у них в крови. Их извечное стремление - не познать, а пережить природу, приобщиться к ее ритму, жить в дао, в потоке вещей. Не навязывать себя природе, потому что она есть все, а вглядываясь в нее, узнавать сущее.

И это у японцев проявляется, возможно, острее, чем даже у их древних соседей - индийцев и китайцев. Может быть, в силу своей молодости они еще не разучились испытывать наслаждение от непосредственного общения с природой, которая не обошла их своим вниманием. Примерно с V века японцы познакомились с мудростью Индии и Китая, восприняли буддийско-даосское отношение к миру, которое не противоречило их исконным представлениям, - синтоистской вере в то, что все полно духов, богов (ками), а потому заслуживает к себе благоговейного отношения. То есть, мы имеем феномен очень древнего контакта человека с природой, на которую смотрели не под углом зрения соперника, которого нужно покорить, а так, как о том говорит наш поэт:

**"Не то, что мните вы, природа,  
Не слепок, не бездушный лик:  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык..."**

Японцы, вслед за китайцами, следовали методу "недеяния" (кит. увэй, япон. муи), спонтанного улавливания внутреннего ритма природы, но он, этот метод, носил у них менее отвлеченный, менее умозрительный характер. Можно сказать, японцы переставили акценты сообразно своему пониманию прекрасного, на первый план выдвинули закон соответствия одного другому, что обозначили иероглифом ва (кит. хэ). Здесь изначально решающую роль играло целое, не столько отдельные предметы, сколько их гармоничное сочетание, - окружение, поле. В искусстве этот закон претворялся в требовании соответствия пустого-заполненного, или явленного-неявленного (кёдзицу), темного-светлого, слабого-сильного и т.д., - во имя сбалансированности общей ситуации, воплощения естественного ритма как бы пульсирующих вещей, подверженных всеобщим законам вдоха-выдоха, прилива-отлива. Искусство - имитация самой жизни. Более того, - выявление именно скрытых сторон этой жизни, ее сущности. Потому их пейзажные свитки и производят впечатление живых, дышащих. По словам Д.Т.Судзуки: "Если кисть художника движется сама по себе, рисунок тушью (сумиэ) становится завершенной в самой себе реальностью, а не копией чего-то. И горы на рисунке столь же реальны, как реальна Фудзияма, и облака, ручьи, деревья, волны - все реально, так как дух художника прошелся по этим линиям, точкам, мазкам"<sup>2</sup>.

В этом - в ненарочитости гармонии - тайная сила икэбана; каждая деталь не сама по себе, а чтобы оттенить красоту другой детали: ваза служит цветку, цветок - вазе во имя обоюдного согласия, непринужденности, ненасилия над пространством и чувствами человека. Этим же отличаются их знаменитые сады из камней, их чайные домики и просто жилые дома, незагроможденные ничем лишним, не довлеющие над человеком. И это касается всех видов искусства: красивым считается то, что не нарушает законов природы, скажем, вписывается в пейзаж, как его равноправная часть, правильно соотносится с другими вещами, и прежде всего - соответствует всегда конкретному пространству и времени года или времени суток.

Я приведу разговор Басё с его учеником по поводу одного из стихотворений:

Об уходящей весне  
"Сожалею  
Вместе с жителями Оми".

В книге его ученика "Беседы Кёрая" (Мукая Кёрай, 1651-1704), где записаны диалоги с учителем, есть и такая запись: "Учитель сказал: "Сёхаку (Эса Сёхаку, 1650-1722, ученик Басё) как-то предложил: "А не лучше ли заменить Оми на Тамба (названия местности), а конец весны на конец года? Что ты думаешь по этому поводу?" Кёрай ответил: "Сёхаку не прав. Подернутые дымкой воды озера в Оми дают возможность острее пережить уходящую весну. И время подходящее". Учитель сказал: "Да, это так. И в древности в этой провинции весну чувствовали не хуже, чем в столице". Кёрай добавил: "Вы одним словом проникаете в душу. Если человек посетил Оми в конце года, как он может испытать это чувство? Если же он в конце весны оказался в Тамба, он тоже не переживет его. Говорят же: только Истина (макото) тронет сердце человека". Учитель сказал: "С тобой, Кёрай, можно говорить о прекрасном". Он остался доволен". В "Дневнике совы" Кагами Сико (1665-1731), по лунному календарю 12 июля 1698 года, в разделе "Вечерние беседы в пионовом павильоне" есть запись о том же. Сико, в ответ на слова Кёрая: "Прекрасное (фурю) - это то, что рождается само по себе в соответствующий момент" (иероглиф "ба" может означать и место, и время - Т.Г.), добавляет: "Важно уловить этот момент".

И дальше Кавабата комментирует этот диалог: "Словом, в прекрасном (фурю) и при открытии существующей красоты, и при переживании открытой красоты, и при воссоздании пережитой красоты, поистине, самое важное - уловить то, что "рождается само по себе в соответствующий момент", или, может быть, лучше сказать - принять благоденствие небес. Если вам удалось "узнать" это таким, как оно есть, то можно, наверное, сказать - вас облагодетельствовал бог красоты (би-но ками).

Хайку "Сожалее об уходящей весне вместе с жителями Оми" может показаться примитивным, если не иметь в виду, что речь идет о соответствующем месте - Оми и о соответствующем времени года - "уходящей весне", а потому можно говорить о переживании красоты, открытой Басё<sup>3</sup>.

Мне не случайно приходится оговаривать, какой вид красоты имеют в виду японцы, способные различать ее тончайшие оттенки, но, главное, видевшие в ней путь к постижению природы и преображению человека. В данном случае речь идет о "фурю", прекрасном, как сочетании "ветра" (фу) и "течения", потока (рю), движения воздуха, или энергии (ки, кит.ци) и движения воды. Это понятие, получившее в Японии статус эстетической категории, пришло из Китая, но, как обычно, преобразилось на японский лад. В Китае это, главным образом,



даосское понятие означало - следовать потоку, жить в потоке перемен, естественно и свободно, сливаясь с единичным ритмом природных явлений, и тем достигая высшей свободы, свободы от самого себя, но означало и элегантность, живую восприимчивость. По мнению В.М.Алексеева: "Нет сомнения, что образность этого выражения идет от его составных частей: "ветра" и "течения", в смысле их постоянного движения, жизни... Так, говоря о своем любимце, один царь смотрит на длинные, тонкие, шелковистые ветви сычуаньской ивы, любит ее, вздыхает и говорит: "Эта ива - живая красота, прямо прелесть - совсем, как в свое время, мой Чжан Сюй". В этом сравнении заключается, по моему, корень всего понятия фэн лю, могущего быть переданным в виде живой, подвижной красоты, пленяющей своим изящным движением, вечною эластичностью... Свободный, широкий ум и широкая натура, допускающая игру живого вдохновения во всех ее видах - тоже одно из характерных понятий, передаваемых через фэн лю"<sup>4</sup>.

В Японии это слово встречается не раз уже в древнейшей поэтической антологии Манъёсю (8в.) в смысле учтвого человека с хорошими манерами. Иногда понятие "фурю" помогало выражению любовных чувств, иногда подчеркивало душевную чистоту человека или красоту небесных дев, а то и изящество стиля древней поэзии. Каждая эпоха придавала понятию свой смысл, оно как зеркало отражало ее дух. Но, как правило, "фурю" означало элегантность, утонченность (мияби), в противоположность грубоватости, провинциальности (хинаби). И это могло относиться не только к наружности или манерам человека, стилю поэзии, но и к стилю построек или одежды, и, конечно, к красоте природы. В период Эдо (XVII-XIX века), когда тон в литературе начали задавать горожане, понятие в значительной степени утратило такие свои качества, как элегантность и чистота, и окрасилось в чувственные тона. Уже у дзэнского поэта Иккю (1394-1481), превыше всего оберегающего свою свободу, нет и тени смущения перед "чувственной красотой", которую японцы называют "косёку фурю".

Что уж говорить о городской прозе, о таком, например, жанре, как "укиёдзоси" - "рассказы о брэнном мире" (отнюдь не в буддийском смысле), где чувственный мир, нравы "веселых кварталов", обусловили свое понимание красоты. Недаром эти рассказы с тем же подтекстом называли иногда - "книгами об изящном" (фурю-бон). И в Китае "фэн лю" (яп.фурю) со временем стали понимать как беспутную, непутевую жизнь - в "потоке" собственных страстей. Но все же нечто, по-моему,

отличает японское понимание красоты "ветра и течения" от китайского. И это, видимо, то, что мастер Но Дзэами (1363-1443) называл "красотой непостоянства" (мудзэ-но би).

Японцы приняли учения мудрецов Индии и Китая, не успев еще состариться телом и просветлиться душой, не утратив еще восторженного отношения к миру, присущего молодости, непосредственность восприятия и прямоту. И потому истоки их художественного видения следует искать не в чем-то, напоминающем веды, или сутры, или книги совершенномудрых, где бьется мысль, порожденная тысячелетним опытом, а в поэзии, рожденной не столько умом, сколько непосредственным чувством восторга перед открывшимся взору. Бывает, что изначальный поэтический текст как бы дает программу на все времена, (например, Гомер у греков). Таким изначальным текстом для японцев была поэтическая антология Маньёсю. Здесь человек не утратил еще целостного мироощущения, изначальной интуиции всеединства. Об этом свидетельствуют и названия циклов, песни подобраны тематически, или просто "разные песни", но все они объединены проникновенным чувством любви к природе, которая и определила их краски, их образы, тональность и высокую чуткость к красоте природы. Нет такого явления в природе, которое создатели Маньёсю не хотели бы воспеть, и не ради собственной услады, а из любви к природе и умения видеть в ней больше, чем открывается холодному или самовлюбленному взору. Отсюда и пошел обычай "любования цветами" (ханами), "любования луной" или "алыми листьями клена", о которых сейчас нередко пишут как о национальных праздниках японцев. А привычка располагать стихи по сезонному принципу послужила образцом для подражания в последующих антологиях и дошла до наших дней:

"Цветы - весной,  
Кукушка - летом.  
Осенью - луна.  
Чистый и холодный снег -  
Зимой".

И если вы подумаете, что в стихах Догэна о красоте четырех времен года - весны, лета, осени, зимы - всего лишь безыскусно поставлены рядом непритязательные, избитые, стертые, обыкновенные образы природы, давно знакомые японцам, думайте. Если вы скажете, что это и вовсе не стихи, говорите! Но

как они похожи на предсмертные стихи старого Рёкана (1758-1831):

Что останется  
После меня?  
Цветы - весной,  
Кукушка - в горах,  
Осенью - листья клена.

В этом стихотворении, как и у Догэна, простейшие образы, обыкновенные слова незамысловато, даже подчеркнуто просто поставлены рядом, но, восходя друг над другом, они передают сокровенную суть Японии<sup>5</sup>.

"Истина за словами" - говорят мастера дзэн, а именно к последним относился Догэн (1200-1253). Слово, а еще более - звук могут лишь настроить ваш ум на переживание Истины. Если ваш ум или душа (кокоро) обладают той податливостью или готовностью к мгновенной реакции, о которой говорил Дзэами, то ей откроется Истина, т.е. нечто действительно существующее, но скрытое от ограниченного, внешнего взгляда, неспособного к сосредоточенному вглядыванию в предметы. "Когда спрашивают: "Что такое подлинная природа Будды?" - мастер мгновенно отвечает: "Ветка цветущей сливы" или "Кипарис в саду". Зеркало мудрости (праджни) отражает вещи сразу, одну за другой, само же остается чистым и неподвижным"<sup>6</sup>.

Поэтому Догэн и назвал свое стихотворение "Изначальным образом", хотя в нем просто перечисляются ставшие каноническими образы четырех времен года, а именно: голос кукушки вызывает в воображении японцев видение лета, при упоминании о луне выплывают в памяти осенние пейзажи, а при слове "снег" - голубовато-белые краски, как на картинах Хиро-сигэ, и ощущение быстро проходящей красоты и прохлады. Через приобщение, слияние с явлениями природы и достигается высшее состояние духа, состояние просветленности или мгновенного озарения - сатори, когда огонь видится в его огненности, как говорит Догэн, а полено в его поленности. И его же слова вспоминает еще раз Кавабата, они и в XX веке пригодятся людям: "Взгляните! В шуме бамбука - путь к озарению (сатори), в цветении сакуры - просветление души!". Они перекликаются со строкой китайского поэта Цзинь Нуна: "Когда рисуете ветку, забываете обо всем, лишь слышите вой ветра".

Хотя такого отношения к природе еще нет в Маньёсю, но начало уже положено, когда в явлениях природы, во всех буквально ее проявлениях, умеют находить какой-то высший смысл, и обращаются к цветам ли, к травам, или к горам и рекам, как к своим родным существам, собеседникам, которым можно открыть душу и которые могут облегчить ее, а то и вовсе снять стонущую боль. Травы так и называются: "трава счастья" (сакикуса), похожие на горные лилии (в апреле, отмечают "праздник травы счастья"); "трава тоска" - полевое растение с голыми стеблями, цветет пурпурно-лиловыми цветочками, "трава всезнающая" (сиригуса) - растет возле воды, напоминает камыш, цветет коричневыми цветами; "трава-помни" и "трава забудь" - "забудь любовь" (коивасурэгуса). Можно составить поэму из одних названий трав, к которым обращались в словах заклинаний, надеясь на помощь, - и не напрасно. Нередко связывали травы вместе (куса-мусуби) в надежде на встречу с любимым. Встречается в поэзии Маньёсю и "лунная трава" (цукигуса), которая постоянно меняет свой цвет и потому служит символом всего быстротечного, есть и "трава-улыбка", поднимающая настроение у того, кто смотрит на нее, и "трава назови-своё-имя" (наванори). Существовала вера в магию, или душу слов (котодама), и достаточно было обратиться к траве или цветам с какой-то мольбой, чтобы желание твое исполнилось. Может быть, оно и не всегда исполнялось, но облегчение приходило от самого общения с природой, от доверия к ней и искренности. И в ответ часто рождались стихи. Собственно, и не встретишь в Маньёсю стихов без участия природы. Равно и человек может воздействовать на ее состояние: тоска, печаль, жалобы богам вызывают туман, а глубокие вздохи - рождают ветер. И это не метафора, а реальная вера во всеобщую связь вещей, в моральность космоса. И горы могут переживать человеческие чувства, и им не чуждо чувство ревности. Кусты хаги, которые покрываются осенью мелкими цветами красного и лилового цвета, японцы "считают женой оленя, олень и хаги часто встречаются вместе в осенних песнях как парные образы; постоянно воспевается любовь и тоска оленя по цветам хаги<sup>7</sup>".

Все едино, все связано невидимыми нитями. И потому невозможно наносить раны чему бы то ни было в природе. Сломать ветку - значит причинить боль дереву, это ощущалось почти физически. В 19-м свитке есть "две песни, сложенные при виде ветки, сорванной с дерева хоогасива". Как пишет ученик Басё Эномото Кикаку (1661-1707):

"Камнем бросьте в меня!  
Ветку цветущей вишни  
Я сейчас обломил".

(пер. В. Марковой)

Все в природе достойно внимания и восхищения, - все преисполнено смысла. В первые века еще зародилось у японцев это чувство любви к малому, незаметному. К этой поэзии людей XX века привлекает непосредственность и искренность, та самая истинность (макото), которая, по словам А.Е.Глускиной, является стержнем этой поэзии: "Основой ранней японской поэзии, представленной в "Маньёсю" (которую рассматривают и как первооснову всей японской литературы), ее неотъемлемым свойством считают макото, что означает "истина, правдивость, искренность, непосредственность, естественность", иными словами, это исконные народные поэтические традиции, естественно возникшие на родной почве и питавшие литературу на всем пути ее развития"<sup>8</sup>.

Эта непосредственность и послужила одной из причин того, что японская поэзия, как правило, поэзия экспромта. Стихи рождаются сами по себе, в соответствующий момент. И отсюда их сила. Казалось бы, и слов почти нет, а воздействуют на душу, и продолжительно бывает это воздействие. Уже и слова забыты, а ощущение чего-то глубоко пережитого, необычного остается, - как эхо в горах. Здесь нет нарочитости, есть свободное переживание и свободное выражение на языке природы того, что взволновало душу. Нет желания отказаться от того наслаждения, которое доставляет человеку чувство любви и даже тоски по любимому, упоение снегом, луной, листьями клена. Красиво то, что естественно, ибо красота присуща всему, - она уже существует, человеку остается приглядеться к чему-то и увидеть, насколько оно красиво, - красиво настолько, что только стихами и можно об этом сказать. Красота не творится, а выявляется, притом в каждом отдельном случае по-своему, ибо она всеобща и неповторима одновременно, принадлежит всем, потому что завершена, индивидуальна, а значит - свободна. Еще до знакомства с дзэн японцы интуитивно приняли закон всеединства: "одно во всем и все в одном".

Поэты Маньёсю преисполнены уважением к знаменитым китайским поэтам, и в антологии нередки намеки на Изборник китайской литературы "Вэньсюань", где собрано лучшее, что появилось в китайской литературе с IV в. до н.э. по VI в. н.э.

Японцы к VIII веку уже настолько глубоко усвоили китайскую культуру, что без знания последней бывает трудно понять стихи поздних поэтов, как об этом свидетельствует, например, послание, предпосланное песне Ёсида Ёроси: "Преклонив колени, открыл я ларец с письмом и, когда с благоговением читал благоуханные строки, сердце мое излучало свет, будто я "спрятал на груди своей луну Тайсо". Меня покинули все низменные чувства, очистилось сердце мое, будто я "открыл небеса Ракко"... Склоняясь ниц, молю, чтобы по утрам ты возвещал благие перемены, при которых бы "с любовью оберегали фазанов", а по вечерам проявлял "милосердие, отпускающее на свободу черепаху". . . Искренность, с которой я, Ёроси, тоскую о хозяине (письмо адресовано поэту Табито), превосходит привязанность собак и лошадей. . . Сердце мое, устремленное ввысь к твоим добродетелям, напоминает подсолнечник, у которого лепестки и листья тянутся навстречу солнцу. Но синие моря разделяют землю, и белые облака загораживают небо. И напрасно жду все время тебя к себе. . ." Ёсида Ёроси - монах, один из друзей Табито, это его мирское имя. По приказу императора Момму возвратился к мирской жизни и в 738 г. был назначен главным врачом императорского дворца. Судя по письму, был высоко образованным человеком, а высокая образованность давалась тогда знанием китайской литературы и буддийских текстов. Достаточно сказать, что в небольшом пассаже он вспоминает и древнее китайское предание о том, что "когда видели Тайчу, то он излучал такую радость, будто прятал на груди луну и солнце". Тайчу (яп.Тайсо) - герой эпохи вэйской династии, слывший образцом добродетели и высоких духовных качеств. "Ракко" (кит. Юэ Гуан) жил во времена цзиньской династии (Ш в.) - знаменитый оратор, обладавший редким красноречием; когда он говорил, "расходились облака и открывалось голубое небо". "С любовью оберегали фазанов" - тоже намек на китайское предание о правителе Ханьской династии Лу Гуне, который смог внушить любовь людям ко всему живому, так что даже дети не тревожили фазанов, когда они кормили своих птенцов. А черепаху отпустил на свободу, как явствует еще из одного предания, некто по имени Кун Юй. Он купил черепаху в корзине и отпустил ее на все четыре стороны. После чего, неожиданно для него, последовали повышения по службе, а на своей печати он обнаружил вдруг изображение черепахи, после чего и понял, что это она отблагодарила его<sup>9</sup>.

Можно, видимо, говорить об эстетической доминанте миро-созерцания не только китайцев, но и японцев, имевших воспри-

имчивое к красоте сердце. Можно сказать, одни шли через мораль к красоте, другие - через красоту к морали. Но потому они и были интересны друг другу. Более века спустя поэт Ки-но Цураюки изложил в предисловии к антологии "Кокинсю" свои взгляды на поэзию, которые послужили своего рода руководством для поэтов последующих поколений. "Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени - сердца и разрастаетесь в мириады лепестков речи - в мириады слов.

Люди, что живут в этом мире, опутаны густой зарослью мирских дел; и все, что лежит у них на сердце, все это высказывают они в связи с тем, что они слышат и видят.

И вот, когда слышится голос соловья, поющего среди цветов свои песни, когда слышится голос лягушки, живущей в воде, кажется, что же из всего живого, из всего живущего не поет своей собственной песни?" (пер. А.Е.Глускиной). Поэзия людская - тоже своего рода явление природы, поющей природы, - следует тем же законам: "Как дальний путь, что начинается с одного шага и длится потом месяцы и годы; как высокая гора, что начинается с пылинки подножья и простирается ввысь до тропы небесных облаков - такова эта песня". Отсюда ее сила, равная, а то и превосходящая силы богов: "Без всяких усилий движет она небом и землю; пленяет даже богов и демонов, незримых нашему глазу; утопчает союз мужчин и женщин; смягчает сердца суровых воинов... Такова песня".

Антология была задумана первоначально как продолжение Маньёсю, но потом в 905 г. была переименована в "Кокинсю" или "Кокин вакасю" - "Собрание древних и новых песен Ямато". По своей структуре она напоминает Маньёсю; в 20 свитках объединены 1100 стихотворений (из них 1000 - танка) по циклам: песни весны, лета, осени, зимы; песни разлуки, песни странствий, песни любви, песни-плачи, - т.е. лирика любви и лирика природы. В своем предисловии Цураюки высказывает недовольство: "Ныне же весь этот мир пристрастился лишь к внешнему блеску, сердца обуюло тщеславие, и поэтому стали слагаться лишь пустые, забавные песни. Оттого и в домах, где блеск этот любят, песнь - что зарытое дерево - никому неизвестна; а там, где люди серьезны, - там эта песня, что цветущий тростник, не дающий, однако, колосьев". И Цураюки признается: "Пред душою (кокоро) песен - мне стыдно". Другое дело - песни, что слагались во времена Маньёсю: "когда радость охватывала все существо их, когда они преисполнялись восторгом; когда одни любили любовью вечной, как дым горы Фудзи; когда они тосковали о друге под стрекотанье цикад, -

когда помышляли о том, что сосны в Такасаго, в Суминоэ подобны жене и мужу, стареющим вместе; когда они думали об ушедших годах мужской отваги и сокрушались о кратком миге девичьего расцвета, - они слагали песню и утешались ею.

А видя, как опадают цветы весенним утром; слыша, как падают листья в осенние сумерки, скорбя о том, что каждый год в зеркале появляется и "белый снег" и "волны"; видя пену на глади воды и росу на растениях, - они содрогались при мысли о своем брэнном существовании". Вот - все содержание Маньёсю, и лучше не скажешь.

В Маньёсю немало образов, навеянных буддийским отношением к жизни, символизирующих быстротечность всего, что радует взор, будь то роса на лепестках цветов или осенний туман. Народ успел приобщиться к буддийской обрядности, знал из сутр махаяны о неминуемом перерождении и законе кармы ("что посеешь, то и пожнешь"), знал, что можно добрыми делами отработать свою карму, чтобы не превратиться в следующей жизни во что-нибудь такое, чего и врагу не пожелаешь, - в животное, или мошку. Знал и о "шести дорогах" (рокудо), где окажется душа после физической смерти, - в одном из шести миров: мире богов (ками), мире человека, мире воинственных ашуров, животных, голодных духов или обитателей ада. Это знание получено из буддийских сутр и, особенно, из популярной в Японии "Лотосовой сутры". Но в этой же сутре говорится о том, что все в этом мире равно между собой, ибо обладает природой будды (буссё), и потому никакая вещь не вторична, не может быть унижена. И эти мысли оказались близки японцам, верившим и до знакомства с буддизмом, что все в природе преисполнено высшего смысла и ничем нельзя пренебрегать, даже самым незаметным.

Более того, буддизм так и не внушил им чувство отрешенности от этого мира, "непривязанности к вещам", ибо всякая привязанность омрачает сознание и есть препятствие на пути к спасению. Они и эту основную для буддизма мысль восприняли, можно сказать, на свой лад, провозгласив "красоту быстротечности" (или непостоянства - "мудзё-но би"), соединив свой восторг перед явлениями этого мира с признанием их непрочности. Пусть мир "иллюзорен", ничто в нем не задерживается надолго, но разве от этого он не выглядит еще привлекательнее. Красота исчезает, когда к ней привыкаешь, и оставляет в душе чувство вечной тоски по себе.

Это ощущение присутствует уже в эстетизации вещей, в чувстве аварэ, или "моно-но аварэ" ("очарование вещей"), занявшее первое место в ряду эстетических категорий японцев, характери-



зующее главным образом литературу Хэйана, но сохранившее свою притягательную силу и поныне (о чем свидетельствуют, например, романы и повести таких писателей XX в., как Кавабата Ясунари и Танидзаки Дзюньитиро). Художественное чутье писателей того времени, таких, как автор "Повести о Гэндзи" Мурасаки Сикибу, или Сэй Сёнагон, подсказывало: "некрасивое недопустимо". По словам японского ученого Мотоори Норинага (1730-1801), главное достоинство хэйанских повестей (моногатари) в том, что они не поучали добру и не разоблачали зло, а пробуждали сердце человеческое, побуждали откликаться на красоту, и тем преображали его: "Если человек способен ощущать очарованис вещи (моно-но аварэ), способен чувствовать и откликаться на чувства других людей, значит - он хороший человек. Если не способен ощущать очарование вещи, чувствовать и откликаться на чувства других людей, значит - плохой... Моногатари преследуют одну цель: выявить глубоко заложенное в человеческих отношениях моно-но аварэ... Повествуя о мирских делах, моногатари не поучают добру и злу, а вызывают добрые чувства через ощущение красоты вещей".

Было бы чутким, истинным сердце (магокоро), а истинное сердце не способно на дурной поступок, ибо истина, которая заложена в природе вещей (макото), не имеет никакой ущербности. Поэтому Цураюки и говорит в своем Предисловии, что поэзия в его время пришла в упадок, потому что пришли в упадок чувства людей.

Аварэ, которое дает о себе знать уже в поэзии Маньёсю, имеет разные оттенки, и может означать и восторг, и умиление, и жалость, и сострадание, а, как правило, и то, и другое одновременно. Это именно чувство в его полноте, завершенности. Правда, менялось сердце, менялось и это чувство, сфера его стала постепенно сужаться; в стихах "Кокинсю", например, уже не было всеобъятности Маньёсю, но потребность в красоте и привычка соизмерять явления мира с красотой или ощущение красоты, как мерил истинности, осталось. И потому Норинага вернулся к этому понятию и попытался раскрыть его смысл в своих сочинениях. Так как аварэ возникает при сильном душевном волнении, когда сердце человека чем-то потрясено, будь это чувство радости или чувство печали, оно очищает человека. В современниках, по мнению Норинага, притупилась эта способность к душевной реакции. Аварэ - тем не менее - не исчезало вовсе, оно могло лишь отходить на второй план, давая возможность расцвести другим оттенкам и качествам Красоты, единой и многогранной.

Вспоминаются строки поэта-монаха и мудреца Кэнко-хоси (1283-1352) из его знаменитых дзуйхицу "Записок от скуки" (Цурэдзурэгуса): "Если бы жизнь наша продолжалась без конца, не улетающая, подобно росе на равнине Адаси, и не уносясь как дым над горой Торибэ, ни в чем не было бы очарования. В мире замечательно именно непостоянство. Посмотришь на живущих - нет никого долговечнее человека. Есть существа вроде поденки, что умирает, не дождавшись вечера, или летней цикады, что не ведает ни весны, ни осени. Достаточно долгоден и год, если его прожить спокойно.

Если ты жалеешь, что не насытился жизнью, то и тысячу лет прожив, будешь испытывать чувство, будто это был сон одной ночи"<sup>10</sup>.

Говоря словами мастера икэбана, Икэнобо Сэньо (1532-1554), из его "Тайных речений", - расставляя цветы, древние постигали высшую мудрость, - и в разбитой вазе, и на засохшей ветке могут быть цветы, и они могут вызвать озарение (сатори). Со временем акцент переносился с видимого на невидимое, на тот цветок, который рождается в душе художника.

Попробую показать, как менялось отношение к цветку, и как из прекрасного явления природы он превращался в символ, соединивший идею и образ, и как менялось, вместе с тем, понимание красоты в японском искусстве, хотя постоянной оставалась приверженность красоте как высшей истине (макото).

В Маньёсю - восторг перед цветами благоухающими, хотя и они могут вызывать грусть, так как рано или поздно опадают и напоминают о бренности жизни или о быстротечности чувства, как в танках одного из двух "гениев поэзии" Ямабэ Акахито:

"Я не могу найти цветов расцветшей сливы,  
Что другу я хотела показать,  
Здесь выпал снег, -  
И я узнать не в силах,  
Где сливы цвет, где снега белизна?"  
"Меня ты любила,  
На память об этом  
Цветы нежных фудзи, что льются волною,  
Ты тогда посадила у нашего дома,  
А теперь - полюбуйся их полным расцветом!"

(Пер. А.Е.Глускиной)

В Маньёсю речь идет о тех самых цветах, которые доступны взору каждого: у одного они могут вызвать ассоциацию со снегом и сожаление, что они так же непрочны, у другого - напомнить о любимой, но это те самые цветы, которые расцветают весной, летом... Другое дело - Дзэами. Здесь совершенно иное видение цветка, - как некоего высшего символа, как метафоры бытия, закона жизни - дао, как воплощение вечного движения от одного мига к другому, от одного уровня сознания на другой. Названия большей части его трактатов включают слово "цветок", как наиболее обобщенное понятие искусства Но: "О преемственности (или передаче) цветка" ("Кадэнсё" - наиболее известный из его трактатов), "Зеркало цветка" ("Какё"), "О пути достижения цветка" ("Сикадо"); и др.<sup>11</sup> И вместе с тем, это тот же самый цветок, который произрастает из семени (искусства) и принимает облик той или иной манеры игры. Так же как дао, он всегда конкретен, но "явленный дао не есть постоянное дао", - сказано в первом параграфе "Даодэцизна" Лаоцзы.

Знать, что такое "цветок", значит овладеть законами мастерства в Но. Можно знать много ролей (мономанэ), но если нет в тебе цветка, не сможешь и воздействовать на душу зрителя. Сколь бы ни был молод и обаятелен актер, он не может соперничать со старым актером, если тот владеет "неувядающим", или "истинным цветком" (макото-но хана). В последней, 7-й главе трактата "Кадэнсё" Дзэами объясняет, почему он в своих рассуждениях о том, как совершенствовать актерское мастерство в искусстве Но, прибегает к образу "цветка". Ведь в природе - всевозможные деревья и травы, каждое из них расцветает по сезону, в свое время, и это привлекает к ним взоры, каждое выглядит удивительным, оставляет в душе человека впечатление чего-то необычного (мэдзурасики). То же воздействие на душу человека оказывает и искусство Но, вызывая в нем интерес к себе. Цветок, увлекательность (омосироки) и необычность (мэдзурасики) - все эти три явления имеют одну и ту же душу (кокоро). Расцветая, какие из цветов не опадают? Но, опадая, расцветают вновь, в этом и заключается их необычность. Так же и в Но, - нужно думать не столько об освоении роли, сколько стремиться к познанию цветка... Все расцветает в положенное им время. Так и в Но. Если овладел мастерством, то научился считаться со временем и со вкусами зрителя, с их душевным настроением, и сыграешь пьесу в той манере, которая соответствует времени. Так же и цветы, и они вырастают из семени... Так и актер, если он владеет разными видами мономанэ (подражание вещам), то он всегда может выбрать подходящую манеру игры к

каждому случаю, как будто бы он собрал в себе семена всех цветов, которые расцветают в течение года, начиная от цветущей ранней весной сливы и кончая осенними хризантемами... Но если время цветения весенних цветов уже миновало, и душа настроена на летнее цветение, а актер продолжает играть в стиле весеннего цветка, потому что другого не знает, и попытается продлить жизнь весеннего цветка, хотя весна уже прошла, то ничего хорошего из этого не получится. Цветок должен соответствовать своему времени.

В трактате "Кадэнсё" говорится о том, как важно актеру знать, что такое цветок, о цветах десяти стилей игры, которые приходят и уходят как годы, о "тайнственности цветка" ("только тайное может быть цветком, явное не может"). Истина-макото невыразима ни в слове, ни в жесте, ее не исчерпать, но можно дать ее почувствовать, пережить на какое-то мгновение, когда актеру удается достичь высшей ступени мастерства и дать почувствовать "красоту Небытия" (му-но би) - это, когда "видят солнце в полночь". Актеру важно знать и "цветок причинности" (инга-но хана), каждое следствие имеет свою индивидуальную причину (все в мире подчинено этому закону). У каждого человека, у каждого сердца - свой цветок. Трактат заканчивается глубочайшими по смыслу словами о том, что люди одного рода еще не составляют рода, его составляют те, кто продолжает традиции. Человек по виду еще не человек, человек - это тот, кто знает эти традиции.

Но как донести этот "цветок", который взращен в душе путем долгих трудов? Овладеть искусством подражания (мономанэ - букв. - "подражание вещам"). Но "подражание" не есть внешнее сходство. Когда достиг высшего предела в мономанэ, вошел в истинную суть (макото) того, кого исполняешь, то не нужно и думать о подражании. Положим, если исполняешь роль старика, вовсе не нужно стараться походить на него: - сутулиться, подгибать ноги - достаточно владеть "цветком" этой роли, двигаться в ритме немного более замедленном, чем ритм музыки, барабанов и пения, при этом, движения рук и тела немного запаздывают, не попадают в такт музыки. Тогда и передашь образ старости, мечтающей вернуть молодость. Если сумеешь исполнить роль старика в молодой манере, то и достигнешь "необычности" (мэдзурасики), можно сказать, тогда "на старом дереве распустятся цветы"<sup>12</sup>.

Крайне условная манера игры в Но не только не мешала выражению Истины, но целиком была подчинена этой задаче: передать эмоциональную правду, правду того внутреннего ритма, того индивидуального пути, которому следует всякое существо и под-

вержено всякое явление этого мира. Закон соответствия (ва) как бы придавал пульсирующий ритм всему спектаклю, который, начиная от игры одного актера и до представления в целом, следовал ритму дзэ-ха-кю: дзэ - медленное вхождение, ха - перелом, развертывание, кю - стремительное движение. Все в природе и все виды искусства следуют этому закону, его можно обнаружить и в пении птиц, и в стрекотании насекомых. Дзэами сравнивает манеру исполнения и музыку Но с течением реки, которая спокойно течет по равнине, начинает бурлить, попадая на пороги и, наконец, низвергается вниз водопадом. Движение перемежается паузами, как бы застывает, возвращаясь в изначальное состояние покоя, потом, с новым запасом силы, начинает опять медленно разворачиваться, набирая темп. Главное - передать живое дыхание отдельной вещи, спектакля в целом, уподобить его жизни не через внешнее сходство, а через внутреннюю достоверность, через следование всеобщему и всегда индивидуальному для каждой вещи особому ритму.

Здесь уже красота другого рода: не "аварэ", не восторг перед тем, что открывается взору, а красота невидимого, скрытого, таинственного, что обозначали понятием югэн, которое вместе с буддийской литературой пришло из Китая. Оно уже определило характер поэтической антологии начала XIII века - "Синкокинсю" (Новая Кокинсю) и всего дзэинского искусства последующих трех веков: будь то вака, рэнга (написанные стихи), чайная церемония. Игра в стиле югэн и весь облик театра и актера в маске позволяет выйти за пределы видимого мира, пережить "красоту Небытия", или - однобытия с миром. "Без югэн нет Но", - говорит Дзэами, - и "югэн должно быть во всем". Истину нельзя передать прямо, она "за словами", на нее можно лишь намекнуть, лишь создать определенный настрой души для ее восприятия: паузами, недомолвками, замедленным темпом, музыкой, танцем, символикой жестов вызвать "эмоциональный отклик" (ёдзэ). Один из "десяти стилей", призванных раскрывать красоту, так и называется - "душа югэн" (югэн-но когоро), и Дзэами характеризует его языком образа: "... как будто бы проводишь весь день в горах; как будто бы зашел в просторный лес и забыл о дороге домой... Как будто любишь на морские тропы вдаль, на челны, скрывающиеся за островами... Как будто бы следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдаль среди облаков небесных. . ."<sup>13</sup>. Только так можно передать нахлынувшее настроение. Ход мыслей тут - не столь уж непонятный для нас. Гете говорил о "сокровенном": "Прекрасное - это манифестация сокровенных сил природы". Словом, мысль о том, что прекрасное есть

выявление "сокровенного", таящегося во всем, свойственна людям, особенно тем, кто следует Пути искусства. Но для японского мастера сокровенен "Блеск людской... Есть рубеж у него. Как в моем саду... слышу я в тоске этот одинокий голос журавля".

Бряд ли можно поэтически выразительнее передать "сокровенное" в эпохе, в жизни, в душах людей, подобных Садайэ (один из авторов "Новой Кокинсю"), - характеризует эстетику "югэн" Н.И.Конрад<sup>14</sup>.

Сами японцы, скажем, старейший исследователь японской литературы и эстетики Хисамацу Сэньити, называют югэн красотой абсолютного Ничто (дзэттай-му), или Пустоты (ку). Это красота тишины, безмолвия, утонченность, изящество, вид чего-то уходящего, но, в целом, настроение, невыразимое словами (гэнгай-но дзёсю). "Закон Будды и есть югэн", - говорил китайский мастер чань (япон. дзэн) Линь-цзи (яп.Риндзай, ум. в 867 г.) Югэн - это поиск вечного в преходящем.

В чем же Дзэами видит смысл, или назначение искусства Но в целом? "Если говорить о его сокровенных принципах, то искусство Но призвано смягчать сердца всех людей, воздействовать на чувства высоких и низких, оно является основой счастья и путем к долголетию"<sup>15</sup>. И причина в том, что представления Но, как и другие виды дзэнского искусства, призваны приобщать человека к дао, к естественному ритму вещей - двигаться вместе с природой, забыв себя. Говоря словами Догэна: "Знать учение Будды, значит знать себя. Знать себя, значит забыть себя. Забыть себя, значит осознать себя равным другим вещам"... "Иначе говоря, - добавляет японский автор Уэда Ёсифуми, - подлинное Я возможно при достижении состояния свободы или "не-я" (санск.анатман). Но когда в одном соединяются многие, каждый становится центром Вселенной"<sup>16</sup>.

В эстетическом сознании японцев примерно через два века после Дзэами произошел поворот "от прямого к противоположному" (дзюн-гяку" - букв, движение от одного порядка "правильного" к противоположному, "туда-обратно"): Дзэами писал: "Все пути (дао), все дела следуют закону дзюнгяку. Нельзя идти от обратного к прямому, а нужно от прямого (дзюн) к обратному (гяку). Музыка и слова рождают движения, окрашивают стиль, а не наоборот"<sup>17</sup>. Если распространить этот закон на японскую литературу в целом, то, действительно, обнаружим движение от прямого порядка к обратному. Скажем, от простоты и естественности образов Маньёсю, от красоты видимого мира, эстетики аварэ (8-12 вв.), - к красоте невидимого мира (югэн), которую можно передать лишь условными приемами, методом

ёдзё. Культура XIII-XV веков окрашена красотой югэн (скрытого, таинственного). И вновь в XVI-XVII вв. поворот в эстетических вкусах к "прямому порядку", к красоте видимого мира, но уже эстетически и философски переосмысленного, в чем убеждает поэзия "трехстиший" (хайку), или живопись тушью - сумиэ. И, наконец, в XVIII-XIX веках совершается обратный ход, скажем, от простоты и естественности, от реальных форм, - к условным, к символическим, к наполненной красками и игрой воображения гравюре укиё (пленившей французских импрессионистов) и к городской прозе, насыщенной фантазией и гротеском. Таковы "романы", огромные по объему "книги для чтения" (ёмихон) Такидзава Бакина (1767-1848). Этим, конечно, не исчерпывается разнообразие жанров, но этот дух "гяку" преобладает в литературе и искусстве, являя ее эстетическую доминанту. Не случайно на первое место выдвигается эстетика "смеха" разновидности окаси - коккэй-юмор, сярэ-шутка, сарказм и т.д.

Однако, вернемся к тому, что воплотилось в простоте и изысканности, скажем, наиболее знаменитого из японских поэтов, Мацуо Басё (1644-1694). Его кредо изложено в следующих строках: "Вака Сайгё (1118-1190), рэнга Соги (1421-1502), живопись Сэсю (1420-1506), чайная церемония Рикю (1522-1591) - их путь - одним пронизан. Это - прекрасное (фуга), - или - следуя творящим переменам, становишься другом четырех времен года. Если все, что ни видишь - не цветок, если все, о чем ни думаешь - не луна, если в образе не видишь цветка, значит, ты подобен дикарю. Если в душе твоей нет цветка, значит ты ничем не отличаешься от птиц и зверей. Изгони из себя дикаря, не уподобляйся птицам и зверям, следуй творящим переменам, и приобщись к духу творчества"<sup>18</sup>.

И опять то же следование естественности, ритму перемен, приобщение к малейшим изменениям в природе, со-переживание как с равней и близкой по духу, общение с ней "от сердца к сердцу". Это и будет отличать человека от ее прямых обитателей, ибо именно через вхождение в душу каждого предмета и способность откликаться на его молчаливый зов и происходит преобразование самого человека. Именно через сочувствие, способность к душевному отклику на любое явление природы как самосущее, уникальное, и уже потому достойное благоговейного к себе отношения, и очищается душа. Такое умонастроение идет издалека, от даосской традиции, от родных божеств.

Пришлые учения не могли бы вызвать к жизни это чувство, если бы оно не было заложено в собственной традиции, в том числе, в поэтической. В этом, собственно, причина того, что дзэн,

замешанный на буддийско-даосской основе, обосновался на все времена, вплоть до XX века, именно в Японии, найдя там благодатную для себя почву. Знаток и пропагандист дзэн на Западе Д.Т.Судзуки раскрывает смысл "цветка": "Знать цветок, значит стать цветком, сделаться цветком, цвести и радоваться солнцу и дождевым каплям. Когда это происходит, тогда я начинаю понимать, о чем цветок говорит со мной, узнаю все его секреты, его радости и горести, - всю жизнь, трепещущую в нем"<sup>19</sup>. Басё и сам говорит об этом: "Учитесь рисовать сосну у сосны, бамбук - у бамбука. Но как "учиться" - понимают не все. Нужно забыть о себе. "Учиться" - значит погрузиться в вещь, ощутить ее еле уловимую жизнь, проникнуть в ее душу, тогда стихотворение родится само собой"<sup>20</sup>. Японские поэты, можно сказать, культивировали это чувство, подчинив ему форму, сведя количество слов до минимума (в хайку - 3-4 слова, 17 слогов), а вместе с этим и себя, свое присутствие в стихе до не-присутствия. Басё говорит:

"Чужих меж нами нет!  
Мы все друг другу братья.  
Под вишнями в цвету".

(Пер. В.Марковой)

Но вернемся к вышеуказанному повороту в эстетическом сознании японцев. В чем же именно он проявился, если сравнить чувство красоты у Дзэами и Басё? Последний уже чаще называет прекрасное не словом "фурю" ("ветер и поток"), а словом фуга, которое тоже означает изящное, утонченное, но в нем уже нет этого двойного движения - "ветра и воды", для него характерно устремление к покою, к чему-то застывшему, как ворон на голой ветке:

"На голой ветке  
Ворон сидит одиноко.  
Осенний вечер".  
"Старый пруд.  
Прыгнула в воду лягушка.  
Всплеск в тишине".

Что же происходит? Если раньше Дзэами находил красоту именно в движении, в переходе одной формы в другую (оттого и прекрасны цветы, что опадая, вновь расцветают, являя красоту непостоянства - "мудзё-но би"), то теперь находят красоту в покое, в тишине, которая лишь подчеркивается неожиданным зву-



ком или неожиданной деталью. Вы не встретите у Басё ничего, кроме самой природы: будь-то ворон, застывший на голой ветке, или лягушка, прыгнувшая в ряску старого пруда; но выхваченная из природы деталь набирает такую высоту, что становится независимой от сиюминутного и обретает полноту микромира. Высший миг встречается с вечностью, высшая точка - с бескрайней Вселенной. Но если в мире все сосуществует по принципу - "одно во всем и все в одном", то, значит, через "одно" можно проникнуть во все, только это "одно" должно пребывать в особом состоянии незамутненности, полноты. Отсюда - сосредоточенность на одном: "один цветок лучше, чем сто передает цветочность цветка". Застывший образ не статичен, он пребывает в той самой Пустоте (санскр. шунья), где пропадают всякие границы. Как говорит Кавабата: "исчезает "я", наступает "Ничто", но это совсем не то "ничто", что понимают под ним на Западе. Наоборот, это - вселенная души, пустота, где все становится самим собой, где нет ни преград, ни ограничений, где есть свободное общение всего со всем"<sup>21</sup>.

Эстетические принципы Басё, тональность его произведений называют словом "саби" - это особая Печаль одиноко бредущего по миру и вечности человека, где пересекается мера одной жизни и неизмеримое, где неизменное (фуэки) является лишь в форме изменчивого (рюко). "Но без неизменного нет основы, - говорит Басё, - а без изменчивого - обновления". Он ощущал мир на грани бытия-небытия, и отсюда его тихая радость и тихая печаль. Его называют поэтом - саби, хотя сам он не любил теоретизировать и почти не высказывался на этот счет. Поэзия Басё гуманна уже своей ненарочитостью, непосягательством на свободу другого в самом широком смысле; не навязывая принципиально никаких идей, которые всегда уже жизни, она призывает любить именно жизнь во всех ее проявлениях: любящий же жизнь (не себя в жизни, а жизнь, как таковую) - не может быть жестоким. Когда его ученик, Кикаку, сложил стихотворение:

"Оторви пару крыльев  
У стрекозы --  
И получится стручок перца!  
Басё отверг его, сказав, что это не хайку, потому что  
ты убил стрекозу, а хайку - это жизнь. Хайку  
получится, если ты скажешь:  
Прибавь пару крыльев  
К стручку перца,  
И получится стрекоза"<sup>22</sup>

Недаром стиль Басё назвали "подлинным" (сёфу). Для него истина поэзии и истина жизни (макото) ничем не отличаются друг от друга, нужно лишь увидеть в каждом случае неповторимое ее проявление, что возможно лишь при определенном состоянии ума, при том самозабвении, которое приходит к художнику в минуты вдохновения. Японцы это называют состоянием озарения - "сатори" (по словам Судзуки, тот же опыт, только на два вершка над землей). В момент сатори и происходит подключение к миру, или состояние полного созвучия с ним, когда цветок ощущается в его цветочности, а дерево в его древесности, как есть, как истинно-сущее. И не было нужды в условности и даже в поэтике намёка (ёдзё): сама жизнь есть высшая тайна и через ее же обычные проявления происходит открытие этой тайны. С точки зрения махаяны, сансара, наш феноменальный мир, и есть нирвана, нирвана и есть сансара, - они недвойственны (санск. адвайта, япон. фуни). И потому "пережив сатори, воспарив духом, возвращайтесь в мир обыденный", - советовал Басё своим ученикам.

Тот же стиль саби характерен и для других видов искусства этих веков, например, для чайной церемонии (тядо - "пути чая"), только чаще его называют "эстетикой саби-ваби". Ваби - это простота, искренность и скромность, это пустынный берег с одинокой хижинкой рыбака, или - мелкие бутоны весенних цветов, пробивающиеся сквозь толщу снега в горной деревушке. Это красота грубоватая, обыденная, в противоположность красоте яркой, изысканной, но она таит в себе силу земли, простоту жизни. Как говорят мастера чайной церемонии:

Тем, кто восторгается цветами сакуры  
Я бы показал, как в весеннюю пору  
Пробивается зеленая трава  
В занесенной снегом  
Горной деревушке".

---

<sup>1</sup> Название Нобелевской речи Кавабаты Ясунари.

- 2 *Suzuki D.T. Zen Buddhism: Selected Writings*/ed. by W. Barret. N.Y., 1956. P. 282.
- 3 *Кавабата Ясунари. Существование и открытие красоты.* Токио, 1949. С.46-47.
- 4 *Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837-908).* Пг., 1916. С.192-193.
- 5 *Кавабата Ясунари. Красотой Японии рожденный.* Токио, 1969. С.12-13.
- 6 *Suzuki D.T. Op.cit. P.292.*
- 7 *Манъёсю. Собрание мириад листьев.* М., 1971-1972. Т.2. С.589.
- 8 *Манъёсю. Избранное.* М., 1987. С.18.
- 9 *Манъёсю. Собрание мириад листьев.* Т.1. С.590-591.
- 10 *Кэнко-хоси. Записки от скуки.* М., 1970. С.4.
- 11 См.: *Апарина Н.Г. Японский театр* Но. М., 1984.
- 12 *Полн.собр.соч. японской классической литературы.* Токио, 1973. Т.51. С.285-287.
- 13 Цит. по: *Конрад Н.И. Избран. труды. Литература и театр.* М., 1978. С.336.
- 14 *Конрад Н.И. Японская литература.* М., 1974. С.270.
- 15 *Полн.собр.соч. японской классической литературы.* Т.51. С.264.
- 16 *The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture.* Ed.by prof. Ch.A. Moore. Honolulu, 1981. P. 170.
- 17 *Полн.собр.соч. японской классической литературы.* Т.51. С.272.
- 18 Там же. Т.41. С.311-312.
- 19 *Suzuki D.T. Zen Buddhism: Psychoanalysis.* N.Y., 1963. P.10.
- 20 *Полн.собр. соч. японской классической литературы.* Токио, 1961. Т.16. С.398.
- 21 *Кавабата Ясунари. Красотой Японии рожденный.* С.22-23.
- 22 Цит. по кн.: *Бреславец Т.И. Поэзия Мацдо Басё.* М., 1981. С.57.

## § 5. Эстетический смысл природы в современной западной философии

Кажется очевидным, что многие проблемы современной философии в большей своей части заданы существованием науки о природе, ее достижениями, и, в особенности, ее методологией. Начиная с Канта, существование науки понималось в оппозиции к метафизике. Кант был последним философом, способным удержать равновесие между двумя равнопритягательными словами: возникшей уже к этому времени мощной научной методологией, основными принципами которой сформулированы Ф.Бэконом и Г.Галилеем, и столь же мощной философской потребностью в "законодательстве разума". Достигалось это равновесие дисциплиной разума, удержанием от предельных утверждений, которое и было для философа своеобразным метафизическим катарсисом, очищением истоков законодательства. Разум может законодательствовать, лишь воздерживаясь от опоры на метафизические суждения, определяясь только своей неопределенностью. Уникальный момент в истории философской мысли - неоспоримость свободного законодательства разума в любой сфере человеческой деятельности - был высказан Кантом до конца. Это и было единственно возможной философской позицией. Предшествующая ему догматическая метафизика превращалась на его глазах в только лишь науку (естествознание), которая никогда никаких законов не дает, а находит их уже данными. Тождество и разведение истины и существования для науки больше не является проблемой. Истина существует (в законе) и существующее истинно, а что не истинно, то существует лишь пока, на время, и, в конце концов, скрытое станет явным (наука откроет все законы). Это было естественным завершением аристотелевской философской установки. Кантом впервые отделяется существование в метафизическом смысле (он отвергал только догматическую метафизику, а не метафизику в смысле размышления о всеобщем) от истины в смысле гносеологическом. "Существование есть абсолютное полагание вещи"<sup>1</sup>, - это кардинальное, центральное положение его метафизики, та опорная точка, вокруг которой он совершает "коперниканский переворот". И она же и есть точка равновесия, источник законодательства и метафизическая точка свободы. Никто из последующих философов не удерживается на уровне этой метафизики.

Система Канта - это хорошо гармонизованное единство возможных философских тематических начал. В современной философии мы можем выделить типологически три варианта тематической рационализации: первый - это стремление превратить ее в "строгую науку", и тогда философия становится методологией науки; второй - развертывание предмета философии в историософию, когда все сферы жизни рассматриваются как история; третий - эстетизация философии, сближение ее с искусством. Очевидно, что и сам смысл и значение понятия природы меняется при такой тематизации.

"Только благодаря указанному методу я рассчитываю добиться определенной ясности, которой я напрасно искал у других исследователей; ибо что касается того лестного для себя представления, будто ты благодаря своей большей проницательности добьешься большего, чем другие, то легко понять, что так ведь во все времена говорили те, кто из сферы чужих ошибок стремился вовлечь нас в сферу своих собственных"<sup>2</sup>. Кант тем самым, т.е. указанием метода, ставит границы предшествующей науке, оставляя при этом за ней предмет всеобщего значения - универсальное понятие природы, и как бы предвидит тенденцию увлечения философии расширяющимся потоком науки как духовного движения. Предшествующая наука была продуктом "естественного разума". Ее основу составляло представление о том, что исследователь в процессе наблюдения обнаруживает определенные факты и их зависимости, имеющие не случайный, а регулярный характер, и, исходя из последних, выстраивает систему общих положений, объединяемых в теорию, то есть систему законов, обобщенно описывающих множество фактических обстоятельств. Теория должна отвечать требованиям быть внутренне непротиворечивой и согласованной с положениями других теорий, полученных точно также. Рост знания, то есть прогресс в науке, строится по такой схеме: наблюдение - обобщение наблюдений - выдвижение гипотезы - проверка гипотезы - построение теории - построение общей теории - наблюдение - опровержение теории или включение ее в другую на правах частного закона. Это движение основано на идее бесконечного приближения процесса познания к имманентным действительности законам природы.

Такая концепция развития науки и рациональности научного знания, как показано исследованиями по истории науки, существует примерно со времен Галилея, выдвинувшего ее против средневекового аристотелизма. Ее философские истоки - христианизированный платонизм. Природа, бывшая до Галилея и Ф.Бэкона естеством всего рожденного и сотворенного, стано-

вится впоследствии потенциальной и бесконечной реальностью "опыта" в формальном аспекте его технической или потенциальной измеримости, то есть конструкцией безличного универсума, однородного во времени и пространстве. Единство пространственно-временных параметров задано идеей единства происхождения этого универсума. Аналогом этого единства является самоидентифицирующийся субъект познания. Иными словами, возникает коррелятивная пара идей: идентичный во времени и пространстве субъект (субъект, не изменяющий свои определения в любой точке пространства и времени, - это постулат, противящийся "здравому смыслу" и обыденному, повседневному знанию) и идентичный универсум опыта (тоже не имеющий аналога в обыденной реальности "здорового смысла"), поддающийся описанию формализованным символическим языком строгих количественных законов.

Галилей произвел замену критериев знания природы: чувственную и непосредственную наглядную достоверность действительности "здорового смысла", включавшую реальность живых сил Космоса (то есть иерархизированного мира, предполагавшего наличие качественно различных отдельных частей или сфер), он заместил интерсубъективной реальностью опыта, основывающегося на возможности измерения. На место субъективизма мнения он поставил объективизм техники измерения явлений или процессов: "Философия природы написана в величайшей книге, которая всегда открыта перед нашими глазами, - я разумею Вселенную, но понять ее сможет лишь тот, кто сначала выучит язык и постигнет письмена, которыми она начертана. А написана эта книга на языке математики, и письмена ее - треугольники, окружности и другие геометрические фигуры, без коих нельзя понять по-человечески ее слова: без них - тщетное кружение в темном лабиринте<sup>3</sup>.

Новое понимание природы задает новый стиль научного знания:

1. Однородность "геометризованного" пространства и времени.

2. Представление о том, что ученый "вычитывает" законы природы, то есть что реальность полностью постигается в системе строгих законов, имеющих количественное выражение, что законы эти есть, а фундаментальных препятствий в мире к познанию, напротив, нет, как нет и ограничений к познанию в природе самого человека. К этому пункту методологической установки классической предшествующей науки Кант выдвигает свои ограничения. - полагает границы познания и изучает их до са-

мого познания. Пока же рациональность сущего полностью совпадает с потенциально безграничной свободой познания человеком природы, а если он по каким-то причинам не может познать истинно сущего, то эти причины лежат в злой воле человека (или в его особых интересах, препятствующих признанию истины).

3. Познание представляет собой постижение истины, то есть самих этих законов реальности, законов мира, прочтение этих законов, их математического строя.

4. Эти законы общи для всех познающих, поскольку Вселенная (реальность, мир, природа, история) едина, стало быть, умопостижима. Напомним, что для Канта и эта установка была спорной - основание единства законов природы трансцендентно познанию, оно может быть лишь регулятивной идеей.

Эта картина природы есть "определенный метод науки", как ее охарактеризовал Э.Гуссерль. Онтология науки есть онтология методического описания реальности в форме строгих законов, аподиктических по своей модальности - "онтология Ума", как назвал ее М.К.Мамардашвили<sup>4</sup>

Этому классическому математическому строю природы удивительно точно соответствует представление об объективном прекрасном; природа рассматривалась как гармонически устроенная, и этой прекрасной природе следовало подражать. Пока математика была языком самой природы, начиная с Кеплера и его "Гармонии мира", эстетическая позиция по отношению к природе была неотделима от гносеологической. Можно сравнить ее с более современной ситуацией в науке, когда эстетическое становится только дополнением к собственно научному - дополнением не обязательным, скорее мотивацией познания, чем его основанием. Хотя можно еще довольно часто встретить убеждение в том, что природа прекрасна: "Если бы природа не была прекрасна, она не стоила бы того, чтобы ее знать... Я имею в виду ту более глубокую красоту, которая кроется в гармонии частей, которая постигается только чистым разумом"<sup>5</sup>. Эстетическое допустимо в науке (а вполне законно лишь научное отношение к природе) как способ внутренней согласованности познания, как один из дополнительных, но не необходимых, критериев отбора научных концепций: "На достаточно большом удалении от своего эмпирического источника и тем более во втором и в третьем поколении, когда математическая дисциплина лишь косвенно черпает вдохновение из идей, идущих от "реальности", над ней нависает смертельная опасность. Ее развитие все более и более определяется чисто эстетическими соображениями; она все более и более становится искусством для искусства"<sup>6</sup>.

Вершиной преобразования философии в "строгую науку" была феноменология Гуссерля. По заявленному им намерению, философия как строгая наука находится равно как вне натуралистической установки сознания, так и вне эстетического отношения к миру (поскольку мир в самом начале философского рассуждения берется в скобки). В его понимании наука - это не вообще познание, а "идеальная", "сущностная" "связь вещей и истин", выражаемая, в конечном счете, в системе "объективно правильных суждений"<sup>7</sup>. Но не зависимо от этого, эстетическое начало скрытым образом остается у Гуссерля и в методах анализа (согласованность созерцаний - от интуитивного созерцания предмета до категориального созерцания эйдейтического), и в самом акте конституции (по образу творчества), равно как и в процедуре смыслообразования. Иными словами, здесь мы имеем как бы обратную классической картину, которая полагала гармонию мира объективно существующей. Природа с ее эстетическим смыслом считается дофеноменологической, "натуралистической" установкой наивного сознания. Так же точно эстетическое в буквальном смысле - это всего лишь одна из структур (или установок?) сознания, наряду с другими, этическим, например. Оно не имеет теперь того значения всеобщей систематической связи, существующей наряду и равноправно с логической, т.е. значения, которое оно имело у Канта. В этом смысле Гуссерль - это конец философской классики, но и вершина и конец научной тематизации философии. Суть его завершающей критики науки сводится к тому, что, как он утверждал, наука под видом природы описывает только свой собственный метод. Но несмотря на понимание этого, трансцендентальная структура понятия природы и нераздельного с ним эстетического смысла, который в значительной части и был его смыслом, начинает себя вновь и вновь воспроизводить скрытым образом в познавательной технике, отчасти в фрагментарной и иерархизированной онтологии, отчасти, как уже отмечалось, в процедуре и продукте смыслообразования.

И если в классическую эпоху близким аналогом эстетического смысла для "научной" философии природы в искусстве был классицизм с его убеждением, что гармонии прекрасной природы соответствует система правил, не случайных и определенных, то явному изгнанию эстетического смысла природы из феноменологии как "строго научной" философии трудно найти прямую аналогию. Сама эпоха характеризуется теперь как неклассическая, кризисная (во всех отношениях). Это означает, что прямых аналогий быть не может, так как нет никакой прямой связи между философией и искусством, а если какие-то связи



есть, то они не могут быть однозначными, однозначность - имманентная привилегия сознания.

Аггире А. в своем исследовании о Гуссерле отмечает метафорический характер его категориального аппарата. Все основные категории Гуссерля: взятие в скобки, категориальное созерцание, жизненный мир как смыслоносная почва, горизонт, светлые и темные места в поле сознания, бдительное "я" и др. - это метафоры, то есть, в сущности, основные эстетические структуры. Это и есть единственная продуктивная форма его философствования, и она же создает видимость согласованности частей его системы. Поскольку поиск эстетического смысла не является философским намерением и присутствует неконтролируемо, то метафоричность (эстетическое начало) становится "первородным грехом" феноменологии, как эстетизм - его философской слабостью, в противоположность классической философии природы, где осознание эстетического начала как в природе, так и в познании было осознаваемым конститутивным принципом самой философии.

Попытки вытеснить эстетическое начало из самой философской работы приводят либо к полной незащитности перед онтологической проблематикой современной науки, смешению методологических и содержательных проблем теоретического знания, как это часто встречается у современных философов науки, либо к эпистемологическому анархизму, выразителем которого был П.Фейерабенд, снявший различия между магией, искусством, теологией и наукой в своем принципе "все годится".

"Все обстоит так, как если бы мы то, что случается, хотели относительно человека объяснить и сделать для нас понятным из его свободы, однако бог, хотя он и открыл нам свою волю через моральный закон в нас, но причины, по которым совершается или не совершается свободное действие на земле, оставил в той же тьме, в которой для человеческого исследования должно оставаться все, что, подобно истории, тем не менее надлежит постигать из свободы по закону причин и следствий"<sup>8</sup>. До Канта философский взгляд на историю, едва начавший отделяться под влиянием очарования окрепшего метода научного познания от идеи священной истории, сохраняющий, правда, многие ее черты, представляет собой частичную аналогию с пониманием природы: история однородна, законы истории есть - они даны в Писании, их надо только соблюдать (Кант это выразил так: "В отношении же объективного правила нашего поведения все, в чем мы нуждаемся, нам достаточно открыто (через разум и Писание), и это открытие в то же время понятно каждому человеку"<sup>9</sup>. Но в

отличие от последующего понимания закона, здесь закон понимается буквально, либо как Закон Божий, либо как юридический закон, а теоретический смысл переносится на хронологический порядок, приписываемый истории, то есть двумя основными задачами философии истории становятся раскрытие сокровенного замысла истории и последовательного порядка его воплощения, или периодизация. Познание истории представляет собой познание ее телеологии. Условием познания становится благая воля познающего и вера, а препятствием - первородный грех, отпадение от "благого, мудрого начала", которое "правит в судьбах человеческих"<sup>10</sup>. Общее основание познания истории доступно, таким образом, всем, в силу причастности каждого первоначальному замыслу, и, если руководствоваться разумом и справедливостью, то это основание и будет открыто как истина и цель истории. Напомним, что Кант уже увидел ограничение познания истории, которую необходимо постигать из свободы, но сама свобода в теоретическом плане остается непостижимой, иными словами, он ввел теоретическую неопределенность в доселе столь ясную и определенную, аналогичную натурфилософской, методологию оперирования с тем материалом (сведениями, данными, "фактами", наблюдениями над человеческой "природой" и т.п.), который считался относящимся к человеческой истории. Классическими философами истории считаются Шеллинг и Гегель. Открытую Кантом точку неопределенности (для Канта она оставалась точкой равновесия системы) - свободу человека по отношению к природе, понимаемую как моральная свобода, - классическая философия истории превращает в перманентное движение, в постоянный источник напряжения в "материи" истории. История - это само себя исчерпывающее всеобщее движение, неопределенность - для Гегеля просто слабость философской позиции Канта, а для Шеллинга она закрывается изначальным тождеством свободы и необходимости, абсолютным синтезом, лежащим в истоках истории, - ее движения и ее познания. Изначальное абсолютное тождество недоступно понятийному познанию в философии, но зато оно доступно эстетическому созерцанию, следовательно, воплощается в искусстве - этот вывод есть следствие снятия кантовского запрета на интеллектуальное созерцание. Искусство в каждом своем произведении (если оно соответствует своему назначению) есть отражение бесконечности, в каждом произведении бесконечность и абсолютный синтез присутствуют, в то время как в действительности и, значит, в истории, они никогда не представлены в отдельном объекте. Интересно, что история, не

переставая быть откровением Бога, тем не менее перестает быть доступной для познания всем и каждому: "История в целом есть продолжающееся, постепенно обнаруживающее себя откровение абсолюта, поэтому в истории никогда нельзя указать на какой-либо отдельный момент, где становятся как бы зримыми следы вмешательства провидения или даже Бог. Ибо Бога никогда нет, если бытие есть то, что находит свое выражение в объективном мире; если бы он был, то не было бы нас; однако он беспрерывно открывает себя нам.

Человек проводит в своей истории постоянно осуществляющееся доказательство бытия божьего, доказательство, завершение которого может дать лишь история в целом<sup>11</sup>. История в целом, как вместилище бесконечного, есть для Шеллинга аналог произведения искусства в начале и в конце истории - абсолютное тождество, сама же история есть движение постоянно противоречащих, "избегающих друг друга" начал: необходимости и свободы, объективного и субъективного, реального и идеального. Художественное творчество - синтезирующая деятельность. Его начало и его конец - в абсолютном изначальном тождестве, поэтому в произведении искусства свернута вся история. Поэтому же и органон философии - искусство. На равных правах с историей по отношению к искусству оказывается и природа: для Шеллинга природа - это "поэма, скрытая от нас таинственными, чудесными письменами"<sup>12</sup>. Идеальность природы, как и бесконечность истории в целом, тоже аналог произведения искусства. Философия, очевидно, для Шеллинга - это тоже произведение искусства, и она начинается с того, чем должна и закончить, то есть с изначального абсолютного тождества; мало того, многократно отраженный ход мысли - как во множестве зеркал - отнесен и к истории философии: "Однако если только искусство может придать общезначимую объективность тому, что философ способен изобразить лишь субъективно, то из этого следует еще один вывод: поскольку философия, а вместе с философией и все науки, следующие за ней по пути совершенствования, были рождены и питаемы поэзией, то можно ожидать, что, достигнув своего завершения, они вернуться отдельными потоками в тот всеобщий океан поэзии, из которого они вышли. Что касается тем промежуточным звеном, которое вернет философию к поэзии, в общем предвидеть нетрудно, так как подобное звено уже существовало в виде мифологии до того, как произошло это необратимое, как нам теперь представляется, разделение. Но как может возникнуть такая мифология, которая будет открытием не отдельного поэта, а некоего нового рода, как бы воплощающего в себе единого по-

эта, - это проблема, решение которой зависит только от будущих судеб мира и дальнейшего хода истории"<sup>13</sup>. Здесь эстетическое и искусство носят, казалось бы, такой же системостроительный характер, как и у Канта, но если у последнего эстетическое начало или принцип был внутренним принципом сочленения множества друг к другу несводимых и отличающихся "как небо от земли" понятий и явлений, то для Шеллинга - это объемлющий как бы извне системы (в начале и в конце) принцип, он - синезирующе-завершающий, в некотором отношении вынесенный во вне системы. Шеллингом положено начало развертывания органической системы Канта - ее органичность задавалась тем, что эстетический принцип был внутренним принципом ее строения, - в историю, как в историю человеческого рода, так и в историю философской мысли. От этой точки берет начало многообразие истории, для которых всемирная история остается только всеобщим фоном, с утратой органического единства, на которое опиралось единство истории, это многообразие стало превращаться в разбегающийся космос разнообразных "историй", начиная от истории какого-либо социального института или научного предмета, вплоть до истории отдельных технических изобретений. Для эстетики это обернулось в XIX веке "наукой об искусстве" и "историей искусства", а в XX - историей эстетики. Эстетика из конституирующего принципа превратилась в конституируемый предмет, объективировалась. В гегелевской системе эстетика сама превращается только в предмет философского анализа, ибо в развертывании тождества логического и исторического искусство составляет лишь определенный этап, предшествующий религии и философии, и по своему статусу в системе занимает промежуточное положение; не она служит истоком всеобъемлющего (пусть не имманентного системе) смысла для системы философии, а ей дается смысл от имманентно присущего движению философии смысла; эстетика и искусство замкнуты внутри этого всеобщего движения как частные предметы. Эстетика и возможна для Гегеля только как философия искусства. Отсюда органическая связь эстетического и природы, и природа обладает минимальным эстетическим смыслом, что задано самим движением абсолютного духа. Но нам здесь важно то, что дальним следствием гегелевского типа историзма, как наиболее сильного проявления этого типа тематизации философской работы в XIX веке, стала в XX веке возможность считать искусство не местом абсолютной истины, а как раз напротив - воплощением ложного сознания, злокозненной идеологической агрессивности, как это

можно прочесть у философов Франкфуртской школы. С этого момента навсегда утрачивается возможность единого отношения к истории, природе и искусству как делу и владению разума. И не только потому, что разум больше не считается источником законодательства, сколько потому, что историзация философии была одновременно ее аналитическим расчленением, рассечением на отдельные предметы: "А поскольку от человечества и от божественного искусства не бывает пользы большей, чем когда дарует оно нам свет и порядок, но еще и сверх того - по своей внутренней природе распространяет и хранит в мире свет и порядок, то возблагодарим творца, он рассудок сделал существом человека, а искусство - существом рассудка. Рассудок и искусство - вот тайна и средство укрепляющего миропорядка"<sup>14</sup>, - такое убеждение немислимо больше в современной философии. Центральной темой философии истории была тема смысла истории, и она, как тема для размышления, была постепенно закрыта, - оставаясь полноправной лишь в религиозно ориентированной философии (у томистов, Бердяева, Шардена), - сначала постепенной социологизацией гуманитарного знания, а затем, окончательно, неокантианской методологией. Последняя позволила провести границу между действительностью и миром ценностей, миром культуры. Для Риккерта, например, вообще философия начинается там, где начинается проблема ценностей. Место понятия природы (не как предмета научного познания, а только как предмета философского рассмотрения, которое строится, правда, тоже по образцу науки) занимает понятие "жизнь", и здесь впервые ясно обнаруживается остаточность, предельность этих взаимозамещающих друг друга понятий для этого метода философствования; но жизнь как таковая, реальность как таковая никогда не познается, это не поддается познанию. Два метода - объективирующий и субъективирующий, генерализующий и индивидуализирующий, - расслаивают непрерывную изменчивость ("жизнь", "реальность", "действительность" и все остаточные предельные понятия этого рода) на предмет науки и искусства. Искусство - это сфера проявления ценности, и только ценность (и культура как место ценностей) придает смысл жизни, действительности и истории. "Культура не только не является слугой жизни, но наоборот, жизнь должна служить культуре"<sup>15</sup>. Только тогда - через упомянутое расслоение неподдающейся познанию непрерывной изменчивости - становится возможным отнесение действительности, жизни (что равноценно в этой системе природе) к ценности. Отнесение происходит через смысл, это придание смысла, в том числе и эстетического. Об эстетическом смысле природы как та-

ковой и речи быть не может, так как она вообще никакого смысла не имеет, а лишь получает его через отнесение к миру ценностей; мир ценностей и действительность связаны - несводимым ни к тому, ни к другому - миром смысла, в котором только и может быть содержательно проявлено эстетическое. Этот момент самодостаточности ценности и самооценности культуры важен для понимания некоторых явлений в искусстве XX века. Но эта же конструкция: мир ценности, мир смысла и действительность - важна для понимания судьбы эстетического в эволюции философской мысли: по существу царство смысла играет ту же функциональную роль объединения единой систематической связью двух несводимых друг к другу рядов явлений, - ведь смысл оказывается имманентным и ценности и жизни: "Основываясь на понимании ценности, философия объединяет затем оба разделенные царства путем истолкования смысла, имманентного действительной жизни"<sup>16</sup>. Равным образом, как и из природы, так и из истории изъят изначальный имманентный смысл, но все же история, как экспозиция культуры и ее ценностей во времени, легко может быть осмыслена; культура, являясь результатом истории, является также и ее целью, философия же истории превращается в истолкование, через отнесение к ценностям культуры смысла истории. Наиболее созвучным этой мировоззренческой позиции в искусстве XX века был интеллектуальный роман (Т.Манн, Р.Музиль и отчасти исторический роман М.Юрсенар).

Другим вариантом завершения (и запрещения как предмета размышления) философии истории была позитивистская социология, для которой всякое социальное явление, в том числе и культура и искусство, должно рассматриваться как факт, как вещь. Иными словами, исследовательская установка одна и та же, будь то природа или культура и искусство. Отсюда всякое эстетическое явление также становится объектом того же метода, что и метод изучения природных объектов: методологически культура приравнивается природе. Разумеется, об эстетическом начале в природе при таком подходе не может быть и речи. Эстетическое вообще и искусство, в частности, оказываются лишь частным предметом социологического исследования, наряду с другими. Возможна только социология искусства, любой другой подход к этому феномену культуры лишен научного смысла. Корреляты социологии искусства в эстетической теории - история и теория искусства, которые также утратили общепhilosophический смысл и исследуются как научные предметы. Конечно, можно привести прямую параллель с философией позитивизма в искусстве: натурализм, популизм, ориентация искусства на массовые жанры

(детектив, приключенческий, семейный роман и т.п.) - так чаще всего и делают. Но подлинным аналогом "позитивистского конца истории" является парадное, официально поддерживаемое и оплачиваемое (ангажированное, как сказал бы Сартр, самосохраняющимся режимом) искусство.

Но и в той социологии, которая пытается быть не позитивистской (Т.Адорно, М.Хоркхаймер), философия истории находит свое завершение и свой конец в том, что превращается в критику культуры. Правда, Адорно в своей "Теории эстетики" отводит некоторое место проблеме прекрасного в природе, но оно здесь - эстетический коррелят иррациональности социального, неизбывности страдания индивида, некая ностальгическая утопия существования без насилия.

Относимое к разряду философского, искусство XX века есть, по сути, проговаривание в художественной форме философских проблем, которые не столько решаются здесь, сколько обозначаются в форме сентенций. Например, в "Докторе Фаустусе" Т.Манна, где эстетические концепции буквально высказываются героями прямым текстом. Не зависимо от того, насколько высокохудожественно мастерство того или иного философствующего романиста, это содержание здесь выговорено как таковое, в некоторой степени независимо от так называемой художественной формы. Не только для философии эстетика стала частной дисциплиной (вследствие научной или исторической тематизации философии, о чем шла речь выше), а искусство - рядовым предметом анализа, но ситуация изменилась и для самого искусства, в данном случае, для художественной литературы, искусство стало также внутренним предметом анализа в самом произведении. Это так для Т.Манна, так это и для Р.Музиля. Его отношение не пародийно к главному герою (воплощению конкретности и спортивности тела и ума, человека без свойств, но без свойств именно социальных, потому - воплощение культивированности, культуры), оно не пародийно, по существу, к его тени, герою-преступнику (символу дикой природы, не-культивированной), но слишком явно пародийно к герою, символизирующему искусство (современное ему), - музыканту, которому навязывается роль гения. Эта саморефлексия в дальней перспективе есть не что иное, как следствие определения самой философии как самознания философского разума, что задал Гегель - в противоположность кантовскому определению мировой философии как законодательства (для Гегеля философия начинает свою работу тогда, когда уже ничего нельзя изменить, она имеет дело с прошлым). Для эстетики такой конец исторической тематизации оз-

начает ограничение поиска смысла сферой ценности культуры. Искусство здесь становится и остается лишь символом культуры.

"В самом деле, люди не беспричинно чувствуют бремя своего существования, хотя причина этого заключена в них самих"<sup>17</sup>. Обычно в нашей, и не только в нашей, литературе эстетизацию философии ищут либо в упомянутой философствующей литературе, где само искусство становится предметом анализа, либо в экзистенциалистски ориентированной философии. Действительно, такие философы, как М.де Унамуно, Х.Ортега-и-Гассет, Ж.-П.Сартр, А.Камю, остро чувствуют бремя существования, и нередко, можно сказать, даже систематически обращаются к искусству, и вообще к эстетическим средствам, чтобы это бремя ярчайшим образом выразить. Но следует ли на этом одном основании квалифицировать их философию как собственно эстетизирующую, оставляют ли они, помимо своего типа философствования, какие-либо другие возможности для эстетической тематизации современной философии? Возникает ли при таком типе ориентации проблема эстетического смысла природы, если она по какой-то причине не может быть здесь с необходимостью сформулирована? Что именно тормозит ее развертывание, что "растворяет" ее?

Следствием утраты телеологического смысла истории стало исчезновение смысла культуры, социальности и наличного существования индивида. Экзистенциалистская философия описывает это состояние через негативный смысл (абсурд) или через чистое отсутствие смысла. Обычно это объясняется социальными катастрофами XX века, но нет ничего в истории более постоянного, чем идея катастрофы и конца света. В этом отношении ситуация XX века мало чем отличается от предыдущих веков. Следовательно, надо искать объяснение не только в заданности философской мысли социальной ситуацией, но и в ее внутренней закономерности, - мир философской мысли имеет свои непреложные законы, следуя которым по одной части можно восстановить целое. "Археология" философской мысли позволяет нам объяснить, почему в экзистенциалистской философии возникает - и возникает законосообразно - этот пробел, когда, казалось бы, речь должна идти об эстетическом смысле природы.

Парадоксальным образом, несмотря на запрет методологии на натурализацию сознания в сфере методологии учителя экзистенциалистов Э.Гуссерля как раз им в наибольшей степени свойственна именно подобная натурализация, но не в объяснении вообще сознания, а в исходном пункте. В начале века, независимо от феноменологии, Унамуно уже замыслил новый тип



философии, своеобразно предвосхищающий синтез экзистенциализма и философии жизни. Исходным требованием его философии было требование считать основой всякой философии конкретного человека "из плоти и крови" - Декарта, как человека с именно его желаниями и страстями, Канта, в его конкретной человеческой определенности, и т.д., а основное определение каждого человека "из плоти и крови" - это желание жить, жажда бессмертия, бесконечного продолжения своего сознания, своего "я". В этом первом варианте экзистенциализма изначальная натуралистическая установка весьма очевидна, и даже в превосходной степени (у Гуссерля натуралистическая установка означала полагание мира и наивное принятие его существования до рассмотрения структуры сознания). Она сохраняется и впоследствии, но теперь она обращена против самого сознания, против непостижимости оснований законодательства разума: бытие-в-мире изначально; следовательно, оно не нуждается ни в каком законодательстве (в том числе и в тех структурах сознания, о которых писал Гуссерль, оставляя основания нашей свободы не обсуждаемыми). Сартр - и его позиция в этом отношении наиболее показательна - требует, казалось бы, в духе самых уважаемых философских традиций ответственности человека, одновременно и абсолютной и безосновной, без опоры на какое-либо метафизическое основание. На деле для Сартра, - если сравнить его позицию с кантианской, то есть наиболее теоретически проработанной в отношении автономности нравственности, - невозможно вообще ни моральное, ни эстетическое отношение к природе, поскольку то, что в его философии замещает бывшее законодательство разума - свобода выбора без какого-либо основания, - не порождает никакой целесообразности, и конечно же, не производит никакого прекрасного. Прекрасное для него возможно лишь в сфере воображения, при особой ирреализующей установке сознания; сам факт моего существования в мире как в реальном устраняет всякую возможность прекрасного. Таким образом, необходимая в системе Канта связь: законодательство разума - целесообразность природы, которую мы полагаем там с необходимостью, как если бы она обладала внутренним смыслом, прекрасное в природе, интеллектуальный интерес к прекрасному в природе, который всегда соединен с моральным интересом, - прерывается в самом первом пункте: разум перестает законодательствовать, целесообразность, а, следовательно, прекрасное - исчезает, оставаясь лишь призраком воображения. Хотя Сартр и начинает с квалификации сознания через небытие и тем самым как бы старается ускользнуть от неизбежной и

предчувствуемой им самим натуралистической установки, все же неизбежно к ней же возвращается, когда ему приходится истолковывать более конкретные вещи, принимая в качестве исходного пункта бытие-в-мире.

Но исчезновение прекрасного из природы не столь безобидно, как кажется, оно в точности соответствует героической псевдо-моральной позиции индивида в обществе: так называемый стоицизм для Сартра - это индивидуальная мораль, но, что очевидно, она совершенно лишена всеобщего и, следовательно, необходимого значения, она есть лишь социальная норма поведения; поэтому никакой связи нет между ней и эстетическим, они, как бы сказал Кант, разделены непроходимой пропастью, той самой пропастью, которой разделены реальное и воображаемое. Нравственность - только сфера социальной реальности, прекрасное - только лишь воображаемое. В конце концов, и само сознание для Сартра рассыпается (поскольку лишено внутренней связи и полагания во вне смыслов) на отдельные фрагменты, отсюда окрашивание всякого отношения к миру отворачиванием, тошнотой и т.п.

Это определенное отсутствие эстетического в природе, вместо его неопределенного присутствия, опроверг бы с легкостью поэт:

"Так - гармонических орудий  
Власть беспредельна над душой,  
И любят все живые люди  
Язык их темный, но родной"

(Ф.И.Тютчев)

Мнение об экзистенциализме (это же может быть отнесено и к философии жизни) как эстетизации философии основано на внешней аналогии: использовании художественной формы в изложении, виртуозной техники рассуждения и выражения мысли, афористической и эстетической формы. Но есть и второй план оценки этого типа философии как эстетической. Если действительно весь стиль современного философствования, вольно или невольно, задается наукой, то сама наука и ее интеллектуальная организация есть образец для всей культуры, в том числе и для искусства, что обнаруживается, в свою очередь, в самооценности техничности, профессиональности, виртуозности. Можно брать за образец (а если нет законодательства разума, то образец обязательно нужен!) либо науку, либо искусство; но искусство само

попало в силовое поле научного мировоззрения, и оно само уже понято аналитически, и по этому аналитическому образцу искусства соизмеряется и рассматриваемый тип философствования, именно тогда он и оказывается (не независимо от протестов самих философов против аналитизма) эстетическим. Эстетическим в самом узком смысле слова, то есть сотворенным по образцу существующего теперь и по неволе так (под знаком техники и аналитики) понимаемым искусством.

Допустимо предположить, что возможна эстетическая философия не как эстетика ("наука о прекрасном" или "философия искусства"), а как синтетическая связь необходимых начал, не принесенная еще в жертву аналитическому рассудку, как это произошло с европейской философией, и протесты против чего сами не могут выйти за границы этого определения, подобного определению судьбы. Мы с неизбежностью говорим об этих необходимых началах философии в неопределенной модальности, поскольку именно они и имеются в виду, никогда не поддаваясь окончательному высказыванию, в философии, которая, соответствуя своему назначению, освобождает место для законодательства разума, как это удачно выразил И.Кант. Источник такого законодательства с определенностью никогда не должен быть вызываем.

В природе нет ничего природного, как писал в своей книге "Антиприрода" К.Россе, отметив тем самым искусственность понятия природы. Функциональный смысл "природы" в истории философии всегда состоял в том, что, будучи предельным понятием постоянного процесса смыслообразования, которое и составляет сущность философствующего разума, это понятие допускает даже предполагает бесконечное уподобление всего всему. Пока это понятие, как предельное, само остается не до конца определенным, оно требует метода аналогии; только став предметом науки, оно становится в то же время и объектом определения, для которого всякие аналогии теряют смысл. А это означает, что не нужны (лишены смысла) аналогии с моральным началом, эстетическим и вообще любым антропологическим началом. "Природа" - это все, что без человека, что значит, "все то, на чем заканчивается процесс смыслообразования", а это в данный процесс вовлечено быть не может.

Предельные понятия, к типу которых относится природа, сами порождаются (по крайней мере, так было в истории философии) законодательной деятельностью разума, в них задаются разумом самому себе те цели, которые он должен превзойти. Такова и природа, которая давая место аналогиям (что хорошо

видно в кантовской системе), являясь ни чем иным, как постоянно меняющимся обликом и тенью порождающего этот образ разума, всегда полагающего этот образ как существующий. В этом смысле такой облик природы должен быть всегда эстетическим, поскольку он синтетически связывается, по аналогии с моральной и смысловой связью, в целое, основание единства которого никогда не может быть определено. Но эстетический смысл природы тогда должен пониматься не по аналогии с существующим теперь или существовавшим когда-либо искусством, а по аналогии с органической связью. Как уже упоминалось, для Канта эстетическое было внутренней систематической связью его философии, для Шеллинга - оно превратилось в принцип, удерживающий в единстве изначально-конечный абсолютный принцип. Если природа - это предельное понятие философии, то для того, чтобы в философии мыслимо было законодательство разума, это предельное понятие должно неизбежно строиться по аналогии с эстетическим, давая простор бесконечному процессу смыслообразования, и тем самым создавая жизненное пространство для самого разума или ума.

- 
- 1 Кант И. Соч. М., 1966. Т.1. С.403.
  - 2 Там же.
  - 3 Цит. по: Клайн М. Математика. Утрата определенности. М., 1984.С.58.
  - 4 Макардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984. С.3.
  - 5 Пуанкаре А. Наука и метод//Химия и жизнь. 1985. №5. С.73.
  - 6 Нейман фон Дж. Математик//Природа. 1983. №2. С.95.
  - 7 Husserl E. Logische Untersuchungen. Bd.1,5 Aufe. Tubingen. 1968.
  - 8 Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С.218.
  - 9 Там же.
  - 10 Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С.451.
  - 11 Шеллинг Ф.В. Соч. М., 1987. Т.1. С.465.
  - 12 Там же. С.484.
  - 13 Там же. С.485.
  - 14 Гердер И.Г. Указ.соч. С.450.
  - 15 Риккерт Г. Ценность и культурные ценности//Логос. Кн. 1 и 2. М., 1912-1913. С.35.
  - 16 Риккерт Г. О понятии философии//Логос. Кн. 1. М., 1910. С.60.
  - 17 Кант И. Трактаты и письма. С.284.

## § 6. Современные западные концепции экологической эстетики

Экологическая эстетика за рубежом своими специфическими средствами исследует глобальную проблему взаимосвязей человека и природы в контексте культуры. Современный этап ее развития выходит далеко за рамки традиционного рассмотрения темы природы в искусстве и связан, прежде всего, с попытками построения концептуальной философской модели эстетики природы. При этом выделяется три круга вопросов - онтологический, критический и прикладной. Онтологическая проблематика включает в себя теоретическое изучение окружающей среды как эстетического объекта, соотношения экологической эстетики и философии искусства, специфики прекрасного, эстетического, художественного в природе и искусстве. В центре экологической метакритики оказываются категории эстетического идеала, эстетической ценности, гармонии, связанные с эмпирическим описанием, интерпретацией и оценкой эстетических феноменов в окружающей среде. Практическая эстетика природы рассматривает эстетическое, экологическое, правовое воспитание личности как комплексную проблему. На первый план здесь выдвигаются категории эстетического вкуса, вопросы взаимосвязей эстетики и этики, эстетики и научно-технического прогресса.

Для современной экологической эстетики в целом характерен этический пафос, направленный на поиск общечеловеческих ценностей в природопользовании, технике, искусстве, общественной жизни. Гуманизм и научность как общие принципы исследования противопоставляются технократизму мышления, утилитаризму и эстетизму, воспринимаемым ныне как шоры, сужающие человеческие горизонты, ведущие к дегуманизации личности, общества, окружающей среды. В этой связи внимание концентрируется на проблеме традиций и инноваций в эстетике в целом и экологической эстетике в частности, выдвигается ряд новых концепций, вырастающих из сопоставления нормативной и дескриптивной, формальной и содержательной, активной и пассивной эстетики.

Проблема эстетического объекта является сердцевиной эстетики окружающей среды. При ее теоретическом обсуждении на первый план выдвигается вопрос о специфике окружающей среды по сравнению с другими эстетическими объектами. В решении этого вопроса существует ряд основных тенденций - тра-

диционная, экзистенциалистская, феноменологическая, институциональная, открытая.

Эстетический объект есть "целостность, определяемая в соответствии с общественным договором"<sup>1</sup>, - подчеркивает финский исследователь Ю.Сепанма, разрабатывающий институциональный подход к эстетике окружающей среды. Термин "эстетический объект" он считает достаточно двусмысленным. Эстетическим может считаться как объект, обладающий эстетическими качествами (например, красотой), так и любой объект, являющийся предметом эстетических исследований. Ю.Сепанма предлагает следующую классификацию эстетических объектов. Он различает среди них два типа (естественные и искусственные) и три вида. К первому, базовому виду, относятся произведения искусства, ко второму - естественная и искусственная окружающая среда, третий, гибридный, возникает из сочетания двух предыдущих как искусство окружающей среды. Уровень естественности и искусственности, природности и культурности определяется исходя из степени вмешательства человека в природу. Оно может быть косвенным (повсеместное загрязнение окружающей среды не зависит от отдельного субъекта) или прямым (целенаправленное окультурирование природы). Кроме того, существует искусственная окружающая среда, полностью созданная человеком, - интерьеры, городская среда, где незарегулированным остается, быть может, только климат.

Различия между видами эстетических объектов носят принципиальный характер. "Искусство и природа принадлежат к единому эстетическому полю", - подчеркивает А.Данто<sup>2</sup>. Однако, согласно Л.Витгенштейну, если произведения искусства являются эстетическими объектами по определению, то объекты окружающей среды становятся эстетическими в зависимости от способа их изучения, то есть эстетический аспект объекта привносится извне субъектом<sup>3</sup>. Таким образом, эстетические различия между искусством и окружающей средой носят онтологический характер, что определяет отличие предметов философии искусства (общая онтология искусства) и философии природы (проблема окружающей среды), частью которой и является экологическая эстетика. И если искусство - центральная эстетическая парадигма, то окружающая среда образует вторую независимую основную эстетическую парадигму.

Виды эстетических объектов различаются по многим параметрам. Один из них - роль материальной основы. Если в искусстве материальная основа и эстетический объект отделены друг

от друга (холст, рама, трещины на полотне, отблески света не являются эстетическим объектом в живописи), то в окружающей среде сама материальная основа становится эстетическим объектом.

Вторым существенным отличием является значительно большая зависимость эстетического объекта в окружающей среде от субъекта эстетического восприятия. Природа, в отличие от искусства, не является органической частью художественной традиции, но она вписана в определенный культурный контекст. Способность к отбору, эстетический вкус воспринимающего имеют решающее значение при определении ее эстетичности. Большая степень свободы субъекта в оценке данного объекта отличает его от других эстетических объектов.

Ю.Сапанма предлагает различать слабые и сильные эстетические объекты. Первые полностью зависят от субъективной эстетической оценки. Эстетическая ценность вторых подкрепляется этической и другими ценностями. Искусство, чьим стержнем является эстетическая ценность, относится им к слабым эстетическим объектам. Природа, эстетическая ценность которой не должна наносить ущерба другим ценностям, чтобы не обернуться эстетизмом, формалистической красотой, - к сильным.

Эстетическое восприятие окружающей среды может быть пассивным и активным - пропущенным через практику, знания, критику. Большинство экологически ориентированных эстетиков настаивает на необходимости формирования активного эстетического отношения к природе, выступающего высшей ступенью практического отношения к ней. Основу восприятия окружающей среды, как эстетического объекта, составляет эстетический опыт, накопленный в искусстве. В сочетании с этическими, психологическими, социологическими знаниями о природе он составит качественное новое экологическое ноу-хау.

Путь к выяснению природы эстетического объекта лежит через сравнительный анализ прекрасного в природе и искусстве.

Определяя проблемное поле и задачи экологической эстетики, Ю.Сапанма подчеркивает важность преемственности традиций эстетических исследований применительно к этой новой научной сфере. К числу наиболее значимых из них принадлежат философия прекрасного, философия искусства и философия художественной критики.

Возможно эстетическое и не-эстетическое (моральное, интеллектуальное, деятельностное, религиозное и др. ) употребление термина "прекрасное". Экологическая эстетика строится на стыке эстетической и неэстетической трактовки прекрасного. По мне-

нию Т.Жессопа, в ней сливаются воедино традиционные эстетические ценности искусства и эстетические ценности окружающей среды, рассмотренные сквозь призму этики, то есть внешняя (формы, цвета) и глубокая внутренняя красота (основанная на морали, научном знании). Таким образом, окружающая среда как эстетический объект представляет собой "единство чувственной и идеочувственной красоты"<sup>4</sup>.

Любой объект окружающей среды может получить статус эстетического, если наблюдатель обладает эстетическим опытом, утверждает П.Зиф<sup>5</sup>. Объектом эстетического созерцания не может быть лишь засохший навоз и вывалившийся в грязи крокодил. Все, что видит глаз, может быть таким объектом - решающее значение здесь имеет выбор наблюдателя, специфика его восприятия и способ наблюдения. Глаз смотрящего на окружающую среду подобен объективу фотоаппарата. И если произведения искусства, специально предназначенные для эстетического созерцания, ему особо благоприятствуют, то эстетическим объектом в природе может быть все, что угодно, различаемое чувствами (зрение, слух, вкус, обоняние, осязание) или интеллектом. Конституирование эстетического объекта зависит от психологической готовности и эстетической предрасположенности человека. Таким образом, граница пролегает не между прекрасным и безобразным (они оба относятся к сфере эстетического), а между эстетическим и вне-эстетическим, то есть внешним по отношению к эстетическому созерцанию. Статус эстетического зависит не от характера объекта (он может быть любим), но от аспекта и способа его изучения, собственно эстетического, а не какого-либо другого (морального, интеллектуального, деятельностного) отношения к нему.

Спецификой современного искусства является переход от традиционных художественных задач к новым сферам, близким к теоретико-философским, в результате чего возникает метаискусство в духе витгенштейнианской лингвистической игры, полагает Ю.Сепанма. Он предлагает различать "тяжелые" эстетические ценности (шок, страх, банальность, неуклюжесть) как признак резкого отклонения от традиций. В результате их возникновения искусство отделилось от красоты, а может быть, и от эстетики. Из искусства исчезают не только прекрасное, но и конкретность (концептуальное искусство), замысел (хепенинги), постоянство (саморазрушающееся искусство), неизменность (боди-арт).

Эстетика окружающей среды как наука оказывается в центре пересечения культурных традиций. Ю.Сепанма определяет ее как эстетику реального мира в отличие от эстетики воображаемого



мира искусства. Граница между ними подвижна: архитектурные постройки, скульптуры, сады одновременно являются и частями окружающей среды и произведениями искусства; они могут возвратиться в естественное состояние (руины, одичавший сад и т.д.). Произведения искусства могут временно принадлежать к эстетике окружающей среды как физические и эстетические объекты, но их постоянная функция - служить художественными моделями. Подлинный же объект эстетики окружающей среды - живая и неживая, естественная и технизированная природа.

Таким образом, экологическая эстетика в значительной мере преодолевает односторонность институционализма благодаря аксиологическому и функциональному подходу к окружающей среде, тесной связи с этикой, конкретными науками, общественной практикой. Плодотворным представляется акцент на активном характере эстетического отношения к природе, проблемах онтологии, взаимосвязи традиций и инноваций. Однако увлеченность предметом исследования ведет к известной недооценке искусства как "слабого" эстетического объекта, герметичного, полностью автономного мира воображения, оторванного от действительности. Это связано, на наш взгляд, с институциональной установкой на отделение искусства от морали, принципиальное отторжение аксиологических критериев. Возникшие трудности в выявлении специфики искусства, лакуны в анализе его социальных и иных функций оказались особенно явными на фоне концептуального исследования окружающей среды как эстетического объекта, синтезирующего экологическую красоту, эстетическую ценность и практическое ноу-хау.

Существенный интерес представляет понятийный аппарат экологической эстетики за рубежом. Его структуру образуют основные понятия (окружающая среда, природа, ландшафт, вид) и уровни восприятия прекрасного (внешний - внутренний, формальный - содержательный, визуальный - интеллектуальный, эмоциональный - рациональный). К внешнему уровню принадлежат, например, цвета, формы, пропорции, образующие гармонию. К рациональному уровню относится восприятие красоты структуры эстетического объекта. В этой связи внимание концентрируется на категориях чувственно-прекрасного и концептуально-прекрасного, присущих как природе, так и искусству, но в неодинаковой мере. Если для искусства базовой является чувственная красота, то для окружающей среды превалирующее значение имеет сплав концептуально-прекрасного и этического. Вводится новый термин - "экологическая красота", чья суть заключается в понимании структуры, функциональности, целесообразно-

сти экологической системы. Это комплексная, сложная, рациональная красота, оперирующая категориями экономности, простоты и т.д. Вопрос о том, вводит ли экологическая эстетика в научный оборот новые категории, остается открытым. В настоящее время ею активно используются категории философской эстетики, искусства, естественных наук, обыденного сознания, что сказывается и на определении "экологической красоты". Этот тип красоты сравнивается с понятием концептуальной красоты в математике, шахматах. В этой связи встает вопрос о соотношении экологической эстетики как новой научной дисциплины и традиционной эстетики как философии искусства в контексте более широкой проблемы "Природа и искусство".

В экологической эстетике, как мы видели, преобладает конвенциональная концепция эстетического объекта в природе и искусстве. Однако природа условности в эстетике окружающей среды и философии искусства разная: природа и искусство не заменяют друг друга, хотя воображаемые художественные феномены и могут вызвать те же эстетические эмоции, что и реальные экологические объекты. Две эти ветви эстетики объединяет философия прекрасного, принадлежность их предметов исследований к классу эстетических объектов. Сходства и различия в специфике последних определяют характер сложных взаимосвязей, притяжений и отталкиваний между природой и искусством. Рассмотрим некоторые из них.

Искусство как феномен культуры заменяет природную форму красоты художественной формой. Оно предстает основной эстетической парадигмой. Вместе с тем, внутри самого искусства выделяется ряд парадигм: центральная (классика) и периферийные (архитектура, садовое искусство, искусство окружающей среды). Для экологической эстетики эти периферийные сферы представляют особый интерес как стык между искусством и природой, рождающий гибридные эстетические объекты.

Оценки гибридных природно-художественных объектов в зарубежной эстетике не совпадают. Так, Г.Осборн критикует легкость перехода художников из традиционной в нетрадиционную сферу, что чревато размыванием эстетических критериев<sup>6</sup>. Называя подобные феномены "паразитами искусства", Ю.Сепанма также считает, что они ведут к ломке "правил игры" мира искусства. Вместе с тем, он подчеркивает глубинный эстетический смысл такого рода инноваций, расширяющих сферу искусства, вводящих в него реальность и в конечном итоге способствующих сближению искусства и жизни<sup>7</sup>. В результате возникает новый, пластичный, игровой взгляд на природу, расширяется диапазон

эстетического восприятия, что благотворно сказывается на эстетическом воспитании личности.

Существенное влияние на концепцию эстетического восприятия окружающей среды оказали взгляды американского психолога Д.Гибсона. Сущность разработанного им экологического подхода к зрительному восприятию заключается в том, что не только элементарные ощущения, но и более сложные образы сознания строго детерминированы стимулами, т.е. экологическими воздействиями<sup>8</sup>. Описывая окружающий мир с экологической точки зрения, Д.Гибсон создает теорию экологической оптики, в которой свет рассматривается как носитель информации об окружающем мире. Любой экологической реальности в объемлющем световом строе соответствует, по его мнению, какая-то оптическая реальность. В этой связи обсуждаются проблемы динамизма, самовосприятия, зрительной кинестезии.

Зрительное восприятие Д.Гибсон исследует на примере живописи и кино - неподвижных и движущихся картин, играющих в жизни человека столь же важную роль, сколь и письменность. Кино, по мнению ученого, больше похоже на естественное зрение, чем статичная картина, поскольку последняя представляет собой остановившееся изображение. Строй картины застывает во времени, он зафиксирован с единственной неподвижной точки наблюдения. Кинематографический строй может передавать зрительную информацию не только о событиях, но и движущемся наблюдателе. Киноизображения передают больше инвариантов других объектов и поэтому более успешно их замещают.

Теория Д.Гибсона импонировала экологически ориентированным эстетикам своим принципиальным разрывом с традиционными созерцательно-сенсуалистическими, рецепторными концепциями восприятия, убеждением, что в основе эстетического восприятия искусства лежат реальные сцены естественного окружения.

В экологической эстетике за рубежом предпринимаются попытки классификации различий между природой и искусством. Выделяются три группы различий в зависимости от источника эстетических ценностей, процесса их создания и субъекта восприятия. Целью подобной классификации является построение концепции, обосновывающей относительную автономию экологической эстетики, постепенно обретающей все большую независимость по отношению к философской эстетике.

Итак, первая группа различий связана с возникновением эстетических объектов и ценностей в природе и искусстве. Главное здесь заключается в том, что произведение искусства созда-

ется человеком, природа же существует независимо от человека, и даже технизированная окружающая среда в масштабах планеты возникает без целостного плана.

Вторая группа различий связана с процессами создания эстетических ценностей в природе и искусстве. Являясь искусственным, художественное произведение создается из определенного материала (кроме концептуального искусства), но не равно ему благодаря своему символическому значению. Природа естественна, ее символическое значение для человека - своего рода "паразит реальности", подобный копии, плагиату в искусстве. Впрочем, возможна и искусственная окружающая среда (искусственные руины, Диснейленд, голограммы).

Произведение искусства ограничено. Природа безгранична, полна, бесконечно многообразна. Если художественный эстетический объект воспринимается лишь в рамках искусства (музыка отторгает случайные звуки, например, свисток паровоза за окном), то природный эстетический объект открыт сюрпризам восприятия, отвергает любые ограничения<sup>9</sup>.

В отличие от искусства в природе возможна целостная и частичная красота (прекрасная птица на свалке)<sup>10</sup>. Границы окружающей среды - не эстетические, они связаны с ее охраной (граница заповедника). Вместе с тем охрана памятников природы может носить эстетический характер (рэди-мейд - маленький памятник природы - становится произведением искусства).

У создателя искусства есть имя, природа безымянна. Артифактуализация природы возможна лишь в результате ее окультуривания (так, три пика Скалистых гор ассоциируются с тремя сестрами из пьесы А.П.Чехова).

Ряд эстетиков считает наиболее принципиальным различием между искусством и природой сенсорность первого и идеосенсорность второй. Под сенсорностью имеется в виду поверхностно-эстетическое, формалистическое восприятие прекрасного в узком смысле, под идеосенсорностью - его глубинно-эстетический концептуальный характер<sup>11</sup>. При таком взгляде искусство мыслится лишь как автономная искусственная конструкция, воспринимаемая с точки зрения формы, вне культурно-исторического контекста. В окружающей среде подчеркивается ее глубина - историческая (город) или философская (небо, море), предполагающая соответствующее глубинное понимание, познавательный и моральный контекст.

Кроме того, природа определяется как динамическая система, искусство - как статичная целостность. Подчеркивается

стабильность, постоянство произведения искусства. При его переносе в другой вид искусства (съемки фильма по роману) рождается другое, новое произведение, при разрушении произведения живописи, скульптуры, архитектуры оно превращается в физический, а не художественный объект. Жизнь природы рассматривается как серия событий, изменений состояния объекта (высиживание яиц, охота у животных, деятельность человека). Все эти перемены в природе рассматриваются как динамичный процесс, обладающий имманентной эстетичностью.

К третьей группе различий между природой и искусством, с точки зрения субъекта, относятся моносенсорность восприятия искусства и мультисенсорность восприятия окружающей среды. С этой точки зрения искусство рассматривается как эстетически рафинированная сфера, где только высшие чувства - зрение и слух - обладают собственной художественной формой, развитым выразительным языком, разработанной техникой.

Восприятие же окружающей среды отличается тотальностью, где одинаково значимы все чувства. Так, город воспринимается зрением и слухом. Он "звучит", и даже утренняя тишина является значимой. Город характеризуют и многообразные запахи - улиц, ресторанов и т.д. При восприятии города имеет значение не только собственный, но и чужой опыт, историко-культурное знание.

Такие эстетики как А.Карлсон, А.Киннунен, Ф.Колмен, Ю.Сепанма, Р.Веллек и другие обосновывают деление эстетики на критическую и позитивную. Критическая эстетика оценивает объекты, позитивная одобряет их как данность. Основной объект критической эстетики - искусство как ядро художественной культуры. Артефакт создается человеком, следовательно, можно оценить, хорош ли он. Именно такую критику и осуществляет философия искусства.

Естественные эстетические объекты следует не оценивать, а одобрять, полагают эти исследователи. История описаний природы связана с расширением критериев ее одобрения. Таким образом, экологическая эстетика позитивна, категория безобразного в ней исчезает, природа как эстетический объект является самоценностью.

В экологической эстетике теоретическое изучение природы эстетического объекта сочетается с его эмпирическим описанием. Эстетическую интерпретацию и оценку последнего осуществляет философия критики, или метакритика. Оценка - эстетическое ядро метакритики. Ее задачей является

исследование эстетического вкуса, эстетических ценностей, эстетического идеала.

Оппозиция "природа - культура" не характерна для экологической эстетики. Напротив, всячески подчеркивается, что восприятие природы культурно, концептуально; благодаря описаниям природа превращается в объект культуры. С этой точки зрения философия критики окружающей среды является частью философии культуры.

Таким образом, целью описания в метакритике является философская и научно-художественная реконструкция окружающей среды в контексте культуры, являющаяся фундаментом ее интерпретации и оценки.

Особое внимание уделяется эстетической оценке окружающей среды как сердцевине метакритики. Она отличается от эстетической оценки в искусстве, чья художественная ценность доминирует над научными, моральными, религиозными и другими ценностями. В природе же как целостном эстетическом объекте эстетические ценности не только связаны с другими ценностями, но и зависят от них. Так, познавательный контекст (в лесу опасно) может предопределить эстетическую оценку объекта.

По мнению ряда зарубежных специалистов в области экологической эстетики, подлинное чувство прекрасного рождает не внешняя красота природы, но знание законов ее функционирования, красота процесса. На этом основании Т.Жессон различает формальную и содержательную эстетику. Экологическую эстетику он считает содержательной благодаря ее многомерности, идеосенсорности, сочетанию эстетических и иных ценностей. Углубляя эстетический опыт, знание об окружающей среде в то же время регулирует, ограничивает его, ставит в этические рамки.

Эстетика окружающей среды свидетельствует о расширении вкуса. Так, в античности предметом суждений вкуса мог служить лишь сельскохозяйственный ландшафт, дикая природа ассоциировалась с хаосом. Романтическая эстетика включила нетронутую природу в свою орбиту. В XX веке была выявлена эстетическая ценность монотонных ландшафтов, болот, тундры, пустыни и т.д. Разумеется, природа может быть и эстетически невзрачной, нуждаться в улучшении. Изменение природы включает в себя эстетический аспект, благодаря которому человек перестал восприниматься как разрушитель естественной гармонии. Позитивный характер экологической эстетики распространился и на такие ее пограничные сферы, как кэмп и кич. Олицетворяя собой неестественность, искусственность, плохой вкус, кич вместе с тем может обрести эстетическую ценность, если он используется как

пародия, а кэмп - как символ эстетической игры (пластиковые деревья вместо настоящих). Кэмп и кич способны расширить эстетический вкус, дополнив симметрию и гармонию контрастом, гротеском. Таким образом, в рамках эстетики природы все экологически соответствующее можно оценить как эстетичное.

Эстетические ценности как в искусстве, так и в природе отличаются гибкостью, мобильностью. Однако если базовым понятием для искусства является полная свобода воображения, то в окружающей среде эстетическая свобода неполна, ограничена смысложизненными ценностями. В этой связи предлагается различать два вида эстетических ценностей - ценности прекрасного (искусство) и ценности художественной правды (природа)<sup>12</sup>. Критерии эстетической оценки, в свою очередь, подразделяются на формальные и содержательные. Формальными критериями оценки искусства и окружающей среды являются гармония, симметрия, порядок, ритм. Содержательные критерии связаны с оценкой места эстетического объекта в большей целостности. Такими критериями будут подлинность, идентичность, функциональность, уместность, соответствие, разнообразие, экологическая выносливость<sup>13</sup>.

В экологической эстетике за рубежом принципиальное значение приобретает сопоставление эстетических ценностей и норм. В основе нормы лежат суждения вкуса. Система норм образует нормативную эстетику, определяющую обоснованность, законность эстетических ценностей. Такое стремление к нормативности характерно, по мнению Ю.Сепанма, для марксистской эстетики. Все же остальные современные философско-эстетические системы являются дескриптивными. Задача дескриптивной эстетики - дать концептуальное философское определение природы эстетической ценности, описать различные системы ценностей и эстетических вкусов. Сравнить же и оценивать их эстетик может как частное лицо, но не как ученый<sup>14</sup>. "Задача философа - не сравнивать соборы, но ответить на принципиальный вопрос: что значит "одно лучше другого", "что это за тип превосходства", - подчеркивает Р.Скрутон<sup>15</sup>.

Если в современной философии искусства в целом происходит переход от нормативной эстетики к дескриптивной, то экологическая эстетика становится нормативной дисциплиной. Интегрируя личные и общественные потребности людей, экологическая эстетика вырабатывает определенные стандарты. В отличие от художественного, экологическое творчество должно быть предсказуемым, так как свободу человека не следует осуществлять за счет природы. Базовой нормой для экологической эстетики явля-

ется не конвенциональность или мода, но охрана природы, защита естественных потребностей, поддержание динамического экологического равновесия. Основные эколого-эстетические принципы - гармоничность и функциональность. Экологическая эстетика - это философия гармонии между человеком и природой в контексте культуры.

Одной из новых идей, выдвинутых экологической эстетикой за рубежом, является идея экологического экуменизма. На основе компаративного анализа западной и восточной эстетики Х.Янг приходит к выводу, что необходимо и возможно изменить отношение к природе в глобальном масштабе исходя из восточной модели. Он разрабатывает концепцию человечества как семьи, живущей в глобальной деревне, где все взаимосвязано на основе гармонии между человеком и природой<sup>16</sup>.

Экологическая эстетика и этика исходят из принципа полноты, согласно которому культура призвана не только разрушать, но и созидать то, что не под силу природе, умножая эстетическое богатство природы и культуры как целостности. Прекрасно лишь то, что соответствует законам экологии, но не все, что соответствует этим законам, прекрасно. Естественность здесь - необходимое, но недостаточное условие. Экологическая основа создает предпосылки возникновения прекрасного. Экологическая эстетика вырабатывает нормы, соответствующие категории прекрасного в философской эстетике. Возникающий в результате совокупный прирост эстетического знания находит применение в практической эстетике.

Активный, нормативный характер экологической эстетики отчетливо проявляется в такой прикладной сфере ее применения, как эколого-эстетическое воспитание. Его главная цель - воплотить в жизнь эстетические и этические нормы отношения человека к природе.

Эколого-эстетическое воспитание - одна из областей эстетического воспитания, возникающая на стыке педагогики, психологии, искусствознания, общественных и естественных наук. Его задачи позитивны: научить человека воспринимать, оценивать, отбирать эстетические объекты в природе; видеть их место и роль в целостном эстетическом поле, включающем в себя искусство, окружающую среду, труд, общественные отношения; развивать креативность личности и общества. Понимание эстетической природы окружающей среды, знание эстетических норм, критериев, ценностей лежит в основе ее охраны, определяет экологическое поведение.



Виды эколого-эстетического воспитания соответствуют основным видам эстетического и художественного воспитания, воспитания средствами искусства. К ним относятся формирование эстетических потребностей и эстетического вкуса; овладение эстетическим языком природы, ее символикой; воспитание эстетического и этического отношения к природе; развитие экологического воображения, креативности; формирование навыков эстетизации окружающей среды; подготовка профессиональных дизайнеров, архитекторов, градостроителей, хранителей заповедников, специалистов в области ландшафтной архитектуры, садово-паркового искусства.

Вместе с тем прикладная эстетика окружающей среды не дублирует прикладную философию искусства, обладая собственной спецификой. К специфическим задачам эколого-эстетического воспитания относятся выработка стандартов эстетической приемлемости объектов окружающей среды; создание систем качественного определения и количественного измерения их красоты; выработка эстетического кодекса экологической деятельности.

Теория и практика эколого-эстетического воспитания переживают период своего становления. Перспективы их развития тесно связаны с проблемами гуманитаризации образования, охраны природы и защиты культуры в контексте глобальных проблем современности.

Экологической эстетикой за рубежом получен ряд ценных научных результатов. Определены ее статус, предмет, сформирован понятийный аппарат, выявлены место и роль в системе научного знания. В теоретическом отношении эстетика окружающей среды тяготеет к концептуальной целостности. Самоопределяясь как часть философии окружающей среды и философии культуры, экологическая эстетика ищет свою специфику в нормативности, активности, содержательности, позитивности. Генетические связи с традиционной эстетикой при этом не разрываются. Однако, несмотря на неконфронтационный подход к философии искусства, объективно она оказывается приниженной как формальная, пассивная дисциплина. Кроме того, обнаруживается противоречие между ее характеристиками как дескриптивной и критической. Ненормативность дескриптивной эстетики ассоциируется с отказом от аксиологического подхода к искусству, критика же невозможна вне категории ценности, которая в конечном счете вводится как инструмент эстетического исследования. Отождествление ненормативности и безоценочности - один из частных примеров, свидетельствующих об известном схематизме и

абстрактности концептуальной модели эстетики природы. Вместе с тем трактовка ненормативности как антидогматичности, отказа от цензуры в пользу свободы творчества заслуживает поддержки. Следует учитывать также, что в отличие от философии искусства, экологические нормы являются не эстетическими, но этическими и правовыми.

Экологическая эстетика концептуально выстроена. В ней четко выделяются три раздела, посвященные изучению природы и сущности эстетического объекта, его описанию и практическому применению. Превалирует институциональный подход к исследованию этих проблем. Однако он редко выступает в чистом виде, не только сосуществуя, но порой и срачиваясь с традиционными, экзистенциально-феноменологическими, открытыми теориями. В результате возникают научные дискуссии вокруг традиционных и новых вопросов. К первым относятся проблемы эстетических потребностей, отношений, эмоций, ценностей, идеала; основные эстетические категории; эстетика труда и досуга, дизайн, мода, игра. Этот круг вопросов, связанный с эстетическим сознанием и эстетической деятельностью, интерпретируется в экологическом ключе. Такой ракурс исследования позволяет увидеть в новом свете проблемы прекрасного и безобразного, кича и кэмп, эстетизма и формализма, постмодернизма, потребительской эстетики и ряд других. Вместе с тем выясняется, что старые противоречия между "природниками" и "общественниками" сохраняют свою актуальность для экологической эстетики за рубежом.

К числу новых проблем, выдвинутых эстетикой окружающей среды, можно отнести такие как экологическая красота и гармония, экологический экуменизм, эколого-эстетическое ноу-хау. Их обсуждение ведется на стыке общественных и естественных наук, обозначая те точки роста, которые в перспективе способны дать прирост научного знания. Это касается, в частности, теории и практики эколого-эстетического воспитания. Преодолевая некоторые элементы утопизма, эта новая сфера эстетического воспитания переживает период быстрого становления, охватывая и детей, и взрослых. Заслугой зарубежных ученых является их сотрудничество с правоохранительными органами, участие в разработке законодательных актов, направленных на охрану окружающей среды, социализацию природы, укрепление мировой экологической безопасности.

Достоинством экологической эстетики в целом является ее диалогичность. Традиционный диалог между восточной и западной эстетикой, эстетикой и этикой, искусством и наукой допол-

няется поиском контактов между эстетикой и техникой, экономикой, социологией, правом. Такой научный поиск и может привести в будущем к становлению эстетической экологии.

- 
- 1 *Sepanmaa Y.* The Beauty of Environment. A General Model for Environmental Aesthetics. Helsinki, 1986. P.31.
  - 2 См.: *Danto A.* The Artworld//Journal of Philosophy. 1964. Vol.61. P. 582-584.
  - 3 См.: *Wittgenstein L.* Philosophische Untersuchungen. Oxford, 1953. P.213-214.
  - 4 *Jessop T.E.* The Definition of Beauty//Art and Philosophy. Readings in Aesthetics. N.Y., 1970. P.531.
  - 5 См.: *Ziff P.* Anything Viewed//Essays in Honour of Jaakkottikka. Dordrecht, 1979. P. 285-292.
  - 6 См.: *Osborne H.* An Intellectual crisis in Aesthetics?//Crisis of Aesthetics? International Conference on Aesthetics. Krakow, 1979. P.218.
  - 7 *Sepanmaa.* Op.cit. P.40.
  - 8 См.: *Гибсон Д.* Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988.
  - 9 См.: *Heburn R.W.* Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty//British Analytical Philosophy. L., 1967. P.291.
  - 10 См.: *Puravs O.* Cultural Values. Environment and the Imagination//Environment and Culture. Special Issue of "Art and Society". 1972. Vol.9. N1. P.71.
  - 11 См.: *Jessop T.E.* Op.cit. P.531.
  - 12 См.: *Szerdahelyi I.* Die aesthetischen Wertspharen des Alltagslebens//Achter International Kongress fur Asthetik. Darmstadt, 1976. P.83.
  - 13 См.: *Patterson F.* Photography and Art of Seeing. Toronto, 1979; *Tunnard C.* A World with a View. An Inquiry into the Nature of Scenic Values. New Haven and London, 1978.
  - 14 См.: *Brunius T.* Elementar estetik. Stockholm, 1968. P.8-9.
  - 15 *Scruton R.* Architectural Aesthetics//The British Journal of Aesthetics. 1973. Vol. 13. N4. P.327.
  - 16 *Jung H.Y.* The Paradox of Man and Nature. Reflections on Man's Ecological Predicament//The Centennial Review. 1974. Vol. XVIII. N1.P. 26-28.

## **Вместо заключения. Эстетика природы как философская проблема**

Эстетика природы, развертывая собственные категориальные смыслы, выполняет универсальную философскую задачу по осмыслению места и предназначения человека в мире, поиску трансценденталий, которые указывают на некое предельное основание, опираясь на которое можно переписать заново весь эстетический "текст" мироотношения, прояснить эстетические регионы сущего. Стремясь "поладить" фундаментальные отношения бытия, она подвергает проблематизации и радикализации, рефлексивно схватывает опыт различения онтического и онтологического, различения, которое нельзя установить априори и для красоты мира. В ее задачи входит также выявление уникальности видения мира в искусстве.

Современное рассмотрение эстетического, которое в своей философской истине должно стать вселенским, тесно смыкается с феноменологией, экзистенциализмом, психоанализом, с накопленным в XX веке метафизическим знанием Востока, а также с эволюционной эпистемологией, изучением этики жизни, искусствоведческими исследованиями. При таком рассмотрении важное значение имеет теоретическая рефлексия в естествознании, весь его духовный горизонт, ибо, как писал В.И.Вернадский, "для ученого ясно, что нельзя объять необъятное, словами и понятиями выразить природу, реальность, нас окружающую и нас самих. Можно лишь необъятное ярко ощущать, если его переживать в научной работе над конкретными фактами... Активно входя в природу в отдельных эмпирических в нее углублениях, ученый этим действием переживает реальность мира так полно и так глубоко, как человек не может это делать в других формах своего сознания"<sup>1</sup>.

Для истолкования эстетического своеобразия русской природы существенны духовный опыт отечественного искусства, глубинные интуиции нашей религиозной философии, православные практики духовного созерцания и старания, сложившиеся в традицию русской святости. В ней устанавливаются тонкие соотношения между красотой русской земли и красотой дома Господня. Русский пейзаж привлекает к себе какой-то всем понятной, но необъяснимой метафизической красотой. Как писал

Ф.А.Степун, "по сравнению с красотой Западной Европы эстетическое содержание среднерусского пейзажа вообще, конечно, не красота. Ничто не останавливает взора, не приковывает, не насыщает, не ослепляет его. Красота русской природы - невидимая красота: она вся в чувстве легко и неустанно размыкающихся и расступающихся горизонтов. Она не столько красота на горизонте, сколько красота за горизонтом"<sup>2</sup>. В полной мере выявить этот метафизический смысл невозможно без обращения к результатам этнологических исследований, позволяющих выяснить, к примеру, почему, как утверждал М.Салтыков-Щедрин, русская природа объясняет русского человека.

Такой аспект рассмотрения эстетического далеко не совпадает с тем, что сегодня нередко именуют экологической или энвайроментальной эстетикой, хотя нельзя отрицать возможность и перспективность сближения эстетики и экологии в будущем, возможность, реализация которой будет зависеть от того, насколько по-философски фундаментально будут прорабатываться проблемы экологии современным сознанием.

Эстетика природы - философски весьма сложное и многомерное образование, разноструктурность которого обуславливается тем, в пределах какого типа рациональности - классического или неклассического - она движется. Как смысло-временная целостность, эстетика природы исторически сложилась в мыслительную традицию, имеющую многообразные исторические источники и формы. Она уходит своими корнями в синкретизм первобытного мироотношения, оформляется идеей гармонии мира и человека, складывающейся в восточной и западной культуре древности, получает философское обоснование в системах Д.Дидро, И.Канта, Фр.Шеллинга, Вл.Соловьёва, Р.Тагора, Г.Торо. Глубинный смысл эстетики природы раскрывается в искусстве - важнейшем инструменте духовного видения мира.

Современные структуры эстетики природы выявляются внутри неклассического типа рациональности, период формирования которого в общем совпадает с эпохой углубления кризиса оснований экологической деятельности человечества. Ее важнейшие черты - заметное снижение потенциальных возможностей "земного мира как пристанища человеческого рода" (И.Кант), деградация фундаментальных структур человеческого мироотношения, зарождение новых онтологий сознания, безучастного к существу. Результатом этих изменений являются все более сгущающиеся над природой сумерки - те сумерки природы, в которых никакая эстетика ее невозможна. Поэтому столь важно сконструировать интеллектуальные средства, позволяющие дать совре-

менный ответ на призыв Паскаля: "Пусть пришедший в себя человек посмотрит, что представляет он в сравнении со всем бытием, пусть представит себя как бы заблудившимся в этом далеком уголке природы и пусть по этой келье - я разумею Вселенную нашу - он научится ценить землю, царства, города и самого себя, в своем истинном значении"<sup>3</sup>.

Страдания "мировой души", переносимые ею из-за неадекватного осуществления земных и космических актов человечества, как раз и есть свидетельство некоего надлома в человеческой природе, утраты чего-то невозможного, сокровенного из духовного опыта бытия человека в мире, свидетельство каких-то глубинных потрясений и сдвигов в самой структуре человеческого деяния в нем. "Файл" человеческого бытия все более загружается текстами утилитарного фундаментализма, подтверждающего фламандскую пословицу: "мир - это воз сена, и каждый старается урвать с него сколько может". Из современного онтологического переживания исчезает духовное усилие и созерцание, движение души и сердечность по отношению к тому, что, как сказано в "Коране", пребывает "в груди миров". В этом переживании все труднее обнаружить упительность, пиетет перед природой, сознание очарованного и изумленного миром странника; весьма осложнен поиск той открытости миру, о которой столь поэтично говорит Р.М.Рильке:

Жизненная сила анемона,  
Мускул, раскрывающий цветок,  
Чтоб излился в лоно с небосклона  
Многозвучный утренний восток,  
Тихой расцветающей звездой  
Пьет лучи в бесчисленных мирах,  
Так земною счастлив полнотою,  
что закатный расставанья взмах  
Не закроет чашечек смятенных,  
Не замкнет листочки в укоризне -  
О начало тысячи вселенных!  
Мы сильнее, мы знаем о свободе,  
Но в какой из тысяч долгих жизней  
Сможем так открыться мы природе?"

(пер Б.Скуратова)

Современное сознание как бы предает забвению то удивление миру, которое, согласно Э.Финку, составляет смысл феноме-

нологической редукции. Соотнося мир и сознание, фиксируя точки их поляризации, сама она конституировалась структурами трансцендентального опыта. В феноменологическом эпохе профили сущего даны так, чтобы его можно было локализовать в той мере, в какой оно поддается смыслообразованию, интерпретации, расшифровке человеком. И здесь сам опыт относительно мира может быть истолкован в терминах иного опыта, скажем, опыта первой встречи с театральным представлением, который воспроизводит Э.Ионеско: "Меня захватил не сюжет, а движение, целое множество людей, движущийся мир. Происходящее между персонажами меня не интересовало, меня поразило присутствие (la presence) всего, явление всей вселенной, которая словно в уменьшенном виде развернулась перед моими глазами. Снова я осознал, что что-то свершается, что не зря тут люди, что я - вот он, что на все смотрю... Я сохранил способность изумляться, благодаря которой я могу выйти иногда из водоворота вещей и вернуться в свое настоящее место, внимательной неподвижности. Уже не я, а мир, творения страшно и величественно движутся, ошеломляя меня: это повествование, эпопея, спектакль. Стоит приступить к нему с объяснениями, как мы перестаем что-либо понимать... Не понимать - изумляться - вот что ближе к постижению непостижимого"<sup>4</sup>. В этом фрагменте как раз и производится редукция натуральных значений, смена "естественной установки", обращение к тем локализациям, в границах которых и может состояться изумление миру как событие в жизни духа.

Экоморфная волна современного сознания движется в направлении поиска таких сценариев вхождения человека в природу, которые уклонялись бы от состояний экологической бифуркации. Можно предположить, что авторство сценария ноосферной деятельности - за человеком как предельным завершением мира, осознающим, что "все мириады вещей кончатся во мне" (Мэн-цзы), выполняющим свое сознание на острие этой завершенности, универсальной, космической значимости. Но эта универсализация легко может обернуться гордыней антропоцентризма, мертвящей унификацией, превратиться в сциентистскую картину мира, если не будет наполнена смысловыми пропорциями бытия эстетического субъекта, который способен менять "свою душу на мировую" (М.Пруст) и для которого гармония с миром есть сущностный способ собственного бытия. Он фиксирует ту истину, что "поэтически живет человек на этой земле" (Гельдерлин). Для личности художественное переживание мира не менее фундаментально, чем переживание его внутри иных регионов духа. Оно обладает собственным законодательством. Ху-

дожественный способ вхождения в контакт с изумительной красотой мира подчинен тому, что М.Пруст называл неисповедимыми, таинственными законами; как писал он в книге "Против Сент-Бева", поэт "стоит себе перед каким-нибудь деревом, пытаясь отгородиться от городского шума и вновь испытать ощущение, уже известное раз, когда это дерево, одиноко растущее в общественном саду, возникло перед ним все в белых цветах, словно наряженное отшелью, усыпанной бесчисленными белыми комочками концы ветвей. Он смотрит на дерево, но притягивает его нечто иное: ему никак не удастся уловить прежнее ощущение, а когда вдруг оно появляется - углубить и развить его... Чтобы человек битый час проторчал перед деревом, разглядывая, как с приходом весны бессознательная, но неумолимая архитектурная мысль, им которой - вишневое дерево, в определенном порядке расположила многочисленные белые шарики, такие затейливые, источающие вдоль темного разветвленного ствола такой тонкий аромат, - это воистину удивительно!

Поэт всматривается одновременно и в себя, и в вишневое дерево и порой вынужден выжидать, пока не пройдет нечто, заслоняющее в нем то, что он видит... Поэт, с ликованием постигающий красоту любого предмета и явления, как только он ощутил ее согласно неисповедимым законам, носимым в себе, и готовящийся показать нам ее на кончике этих таинственных законов - макушке или основании, - держась за которые, то есть описывая их заодно с самими законами, можно добраться до самой их сути, поэт испытывает красоту вещного мира, с ликованием делаясь ею с другими". Поэтика восприятия природы с ее неисповедимыми законами есть акт самораскрытия духа, она устремлена к глубинным выражениям человеческой субъективности, к состояниям творческой рефлексии, уходит своими корнями не только в рациональные, чувственные, но и иррациональные пласты человеческого бытия. Эстетическая онтология мира, как она конструируется искусством, открывает его первозданность, волнующую свежесть величие, чтобы "мир, светя, был самым близким из всего близкого, той близостью, которая, приближая истину бытия к человеческому существу, вверяет человека событию"<sup>5</sup>. Художественный сценарий вхождения человека в мир создается актом внутреннего просветления, пробуждения к всеобщей истине, благоговения, нравственного очищения души. Как сказано у Гете:

"Умойся в утренней заре, как в море,  
Очнись, вот этот мир, войди в него".



Все это говорит о чрезвычайной сложности эстетики природы, ее "завязанности" на проблеме сознания и бессознательного, жизненного мира человека, духовного рождения личности. Эстетическая структура того, что А.Чижевский называл мирознанием, во многом не раскрыта. Еще предстоит построить онтологию эстетического видения мира, воспроизвести историческое богатство эстетического опыта, связанного с природой, - богатство, значительная часть которого нам еще неизвестна. Это относится, прежде всего, к русской культуре. Достаточно вспомнить А.Болотова, рукописное наследие которого оставило яркие образы эстетического сознания, отразившие дивную, хотя и неброскую красоту русской природы. Он стремился выявить эстетическую меру разнородных явлений ее - первых весенних прогалин, яхонтового неба, осенних лесов и дубрав, эстетическую драгоценность каждого мига в жизни природы, будь то красные дни лета или пора февральской лазури. "О натура! как приятна ты в то время года, когда начинаешь обновляться, и когда бурая поверхность пажитей и лугов впервые воспринимает на себя зеленый колер. Какую сладостью наполняется душа моя при обозрении тебя... Все начинает оживать, все получает новые виды, новые красоты и прелести многообразные! - Куда ни простру взоры, везде встречаются они с ними: везде уже утешает их собою и каждый, досягая через них до самих недр души моей, колеблет оную"<sup>6</sup>. Прекрасное устройство естества дает незабвенные уроки "увеселения натурою", их нужно проходить с детства. Это увеселение плещет душу, от соприкосновения с восхитительной природой она ощущает нечто особенное в себе, повергается в состояние благоговения перед творцом мира.

Создание онтологии эстетического видения природы предполагает и разработку его типологических характеристик. Так, видение природы ребенком и взрослым существенно отличается именно по своим эстетическим формам. Как писал П.Флоренский, "детское восприятие - более эстетического характера, нежели восприятие взрослого, научное, или хотя бы наукообразное. И потому каждый отдельный субъект в детском восприятии, как созерцаемый эстетически, целостью замкнут в себе, и от единства его нет никаких переходов к саморазомкнутому же единству другого объекта. Преобладание в детском восприятии вещей над пространством делает мир несравненно более прочно расчлененным, нежели в восприятии взрослого... Детское восприятие преодолевает раздробленность мира изнутри. Тут утверждается существенное единство мира, не мотивируемое тем или другим общим признаком, а непосредственно ощущаемое, когда

сливаешься душою с воспринимаемыми явлениями". Вспоминая собственный опыт восприятия прекрасных явлений природы, полученный в детстве, он писал: "конечно, я отлично сознавал, что фиалка не имеет ничего общего со мною, я прекрасно знал о несуществовании у нее глаз... Но непосредственно я прикинул к самому существу скромного цветка, ощущал его жизнь, столь близкую мне внутренне и столь далекую по внешне учитываемым проявлениям, и вот эту, постигнутую мною, внутреннюю жизнь рассказывал себе в словах, как говорится, метафизических... Я хорошо помню это внезапное и далеко не повседневное ощущение, то взор встретился со взором, глаз уперся в глаз - мелькнет, острое, и прокатится, да и не выдержать бы длительного этого прямого созерцания лика Природы. Но, и мгновенно, это ощущение давало абсолютную уверенность в подлинности этой встречи: мы друг друга увидели и насквозь друг друга понимаем, не только я его, но и, еще острее, он меня. И я знаю, что он меня знает еще глубже и видит еще определеннее, чем я его, а главное - меня всецело любит"<sup>7</sup>.

П.А.Флоренский не случайно говорит здесь о метафизике. Дело в том, что внутри самого эстетического способа рассмотрения мира существуют, как показывают исследователи, уже свершившиеся в качестве предпосылок, условий, допущений возможного эстетического созерцания некие акты философствования, "утопленные" в самом созерцании, установившиеся внутри него в качестве неосознанных мотивов. Сама европейская эстетика природы основывается на фундаментальных абстракциях, складывавшихся в философии начиная с античных времен. Это абстракции выполнения понятого, разрешимости и предметной стороны деятельности. Эти абстракции выделены в статье М.К.Мамардашвили<sup>8</sup>, их истолкование лежит в основе дальнейшего анализа узловых моментов развития европейской эстетики природы.

Абстракция рациональной структуры эстетического предмета природы и абстракция выполнения понятого в самом этом предмете, введенная Платоном, впервые позволила вскрыть нечто существенное в многообразии эстетических отношений человека к миру. В самих платоновских диалогах она просматривается как проблема имплицитированной в мир идей идеи красоты - этого принципа конструирования прекрасных вещей. Природа прекрасна в меру воплощенности в ней идеи красоты. Космос - "прекраснейшая из возникших вещей" ["Тимей" 29а], он вобрал в себя всю полноту идеальных начал бытия. Было бы ошибкой видеть в этой абстракции некое отложение натуралистического опи-

сания эстетической структуры предмета (космоса, природы и т.д.), напротив, здесь выдержан регистр рационального видения ее, доходящий до метафизической постановки проблемы эстетического мироотношения как проблемы сознания, духовного рожденья в прекрасном.

В этом регистре совершается переход от чувственной конкретики, фиксирующей эстетические формы природы, от необозримого поля их созерцаний, переживаний, впечатлений, волнений к чему-то, что находится за их пределами и что обнаруживает присутствие в человеке способности, выводящей его за рецептивное поле, способности, как говорит Платон, поднимать тяжелое в высоту, обретать силу крыла, которая открывает иной, внеэмпирический, срез самой эстетической реальности - прекрасное само по себе, в созерцании которого только и может жить человек, увидевший его "прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью, красками и всяким другим бременным вздором" ["Пир" 211 e]. Ту красоту, при одном воспоминании о которой окрыляется душа. Стало быть, существует какое-то не совпадающее с чувственным эстетическое измерение, идущее от света истины; оно предполагает некое сверхчувственное состояние, выходящее за пределы локальных актов эстетического мирозерцания и поднимающее дух над конкретной ситуацией эстетического общения с пейзажем, звездным небом или солнечным восходом. Такое состояние обращает человека к некой эстетической точке вне мира, где он способен жить в ином ритме. Это есть трансцендентальный прорыв, свершившийся в сфере эстетических состояний человека, связанных с миром, - прорыв к "истинной" земле, которая мифологически описывается Платоном как место, где "нет решительно ничего, что можно было бы сравнить с красотою наших мест... Краски, которыми пользуются наши живописцы, могут служить образчиками этих цветов, но там вся Земля играет такими красками, и даже куда более яркими и чистыми. В одном месте она пурпурная и дивно прекрасная, в другом золотистая, в третьем белая - белее снега... И даже самые ее впадины, хотя и наполненные водою и воздухом, окрашены по-своему и ярко блещут пестротой красок, так что лик ее представляется единым, целостным и вместе с тем нескончаемо разнообразным" ["Федон" 11 a - d].

Если человек трансцендирует себя к какой-то надмировой, внечеловеческой эстетической реальности, охватываемой у Платона идеей красоты, то естественно возникает вопрос о том, что это за реальность, действительность эстетически-трансцендентного. Но своеобразие платоновского философствования в том,

что оно не задается целью строить трансцендентную онтологию эстетического. Прекрасное само по себе предстает у него не в виде реестра чистой эстетической предметности высшего типа, не в виде эмпирической предметности: "какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь то животное, Земля, небо или еще что-нибудь" ["Пир" 211 а - в]. Идея прекрасного самого по себе не есть непосредственная фиксация трансцендентной реальности эстетического, она, скорее, указывает на другое - на способность человека простереть свое духовное усилие к божественной красоте, на его всеобщее тяготение, тоску по этой реальности, аналогичные стремлению роста к свету, на его потрясение, исступление при воспоминании о запредельном состоянии, находясь в котором можно было видеть красоту подлинного бытия. И природная красота здесь выступает как место отталкивания для трансцендентного взлета души. "Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь, но еще не набрав сил, он наподобие птенца глядит вверх, пренебрегая тем, что внизу, - это и есть причина его неистового состояния" ["Федр" 249 d - e]. Речь, таким образом, идет о возможности пути, о способности передвижения (тем более, что, согласно классификации видов божественных творений, данной в "Тимее", человека следует отнести к виду "пеших") в этот теперь закрытый от нас, но эманурующий в нас эстетический мир. Да, мы были когда-то там, созерцали чистую красоту, но теперь мы, как телесные существа, не в состоянии это сделать, не можем оторваться от себя, выйти из себя, чтобы увидеть ту красоту, что сияла "среди всего, что там". Тем не менее, человек как трансцендентальный субъект ощущает в себе присутствие некой светоносной эстетической силы, влекущей его к красоте духовной родины, его душа клокочет, возбуждается, рождая крылья, согревается при взгляде на воспроизведение, истечения той красоты, - теряя же их из виду, "мучится, как ужаленная, но все же, храня память о прекрасном, она радуется" ["Федр" 251 d]. Но приступая к тому, что Платон называет поднебесным странствием, мы не в состоянии уловить эстетический предмет, к которому трансцендируем, вектор развертывания собственной эстетической силы; то эстетическое место, куда правит возничий души. По аналогии с тем, что говорится об эманациях красоты, которые окрыляют влюбленного, об отношении человека к эстетически-трансцендентному можно сказать: "он любит, но не знает что" [Там же, 255 d]. Можно вести разговор души с самой собой о

былых встречах с богом (а это и есть для Платона мышление), можно вспоминать о трансцендентном мире прекрасного, можно схватывать момент, когда "память возничего несется к природе самой красоты", можно, наконец, вырастить крылья для полета, но нельзя обрести в поднебесном пространстве какую-то устойчивую опору для выяснения того, "чем божественен бог", для определения трансцендентных условий чистой красоты как прообраза эстетических вещей в мире.

Трансцендентальная деятельность, которая "ведет прекрасное начало нашей души ввысь" ["Государство" 532 с], может быть зафиксирована в акте осознания космоса как эстетического феномена лишь косвенно (в символе, метафоре), что и передается у Платона в представлении об эстетическом воспоминании. Но сам этот акт может быть выполнен только на таком своеобразном материале, как рефлексивный материал сознания, позволяющий понять, что заключает в себе память возничего, устремленного к природе самой красоты, чем заполнено само эстетическое трансцендирование. Эстетически созерцающий мир субъект, находясь в рефлексивной позиции, как бы находится у окна собственного дома и, одновременно, видит себя входящим в этот дом, видит возвращение собственной эстетической силы, совершившей трансцендентальный акт. Природа красоты, т.е. "бесцветная, без очертаний, неосязаемая сущность" ее, зримая лишь кормчому души - уму, заключает в себе такое предметное рассмотрение ее, которое осуществляется в связи с выявлением предельных оснований эстетического предмета посредством рефлексивного воспроизведения траектории поднебесного странствия к чистой, абсолютной красоте, акта разрешения от духовного бремени в красоте, рефлексивного охватывания внутренних форм трансцендентальной активности субъекта, строящего в своем сознании какую-то эстетику мира. С введением рефлексивных образований, рефлексии над переживаниями и оценками мира (я не только вижу радугу, но и знаю, что я ее вижу) начинают появляться сочленения сознания, изнутри формирующие трансцендентальное усилие к новому рождению красоты, что образует то духовное пространство, в котором может состояться подлинное понимание красоты мира. Рефлексивное воспроизведение оперирует с предельными основаниями эстетического мира, взятого нами как нечто мыслимое, в его эйдосе, и вся эмпирическая сеть этого мира может быть соткана мыслью постольку, поскольку это "ткачество" располагает "утком" мышления о предельном, "утком" сущности красоты.

Мы допускаем какую-то эстетическую связь между человеком и тем или иным состоянием мира (восход, закат, звездное небо). И если нас интересуют не просто ее локальные определенности, а условия самой ее возможности, то мы, по мысли Платона, неизбежно должны апеллировать к божественным причинам, к "чувственному богу", т.е. целостности вселенских связей, их упорядоченности, к тому состоянию, когда "бог все это упорядочил, а затем составил из этого нашу Вселенную" ["Тимей" 69 с], и божественной рефлексии, в которой мыслимое (в данном случае эстетический фон мира) и мысль (в виде сущности красоты) совпадают. И предположение этой божественной причинности позволяет выделять в многообразии эмпирических связей эстетического мира нечто закономерное - законы музыкальной гармонии космоса, на основе которых может сложиться представление о рациональной структуре самого космоса как эстетического предмета. Эмпирическое представление об эстетическом предмете, опирающееся на данные созерцания, достигшее уровня его рациональной структуры или теоретического описания, становится объяснением существенного отношения в самом этом предмете, которое связано с выяснением его предельных оснований, со схватыванием в творческой рефлексии самого трансцендентального порыва. И вынося эстетическое суждение о мире, следует иметь в виду, что оно может быть сущностно (в идее красоты) выполнено в режиме творческой рефлексии над деятельностью эстетического трансцендирования, а не в эмпирической фиксации слабых подражаний идеи красоты как прообраза прекрасных явлений природы.

Вторая фундаментальная абстракция - абстракция разрешимости - вводится философией Просвещения, обосновывается всей классической философией ХУП - XIX веков; она производит концептуализацию античной модели понимания эстетики природы, придавая эстетическому суждению о мире операциональное значение. Ею допускается возможность рассмотрения структур эстетической артикуляции мира в особом типе экспериментальной ситуации, правомерность операциональных процедур по отношению к идеальной конструкции красоты универсума. Конечно, как заметил Гегель, вряд ли стоит, несмотря на все разговоры о последней, браться "за изучение предметов естественного мира под углом зрения их красоты и создавая науку, дающую систематическое изложение этих красот... Никто не объединил в одно целое и никогда не рассматривал различные царства природы с точки зрения красоты. Мы чувствуем, что наши представления о красоте природы слишком неопределенны, что в

этой области мы лишены критерия, и потому объединение предметов с точки зрения красоты не имело бы особого смысла"<sup>9</sup>.

Сами классические структуры эстетики мира задавались рациональным конструированием переживаний и самоощущений автономного индивида, мыслительные акты которого в принципе соразмерны самодостаточным актам вселенского тела. Классический тип рациональности создается в сфере предметностей сознания, исходящего из видения мира как естественно упорядоченного целого. Развертывая идею чистого разума для трансцендентальной науки о мире, Кант говорит, что этот мир "открывает нам столь неизмеримое поприще многообразия, порядка, целесообразности и красоты независимо от того, прослеживаем ли мы их в бесконечности пространства или в безграничном делении его, что даже при всех знаниях, которые мог приобрести о них наш слабый рассудок, всякая речь перед столь многочисленными и необозримо великими чудесами становится бессильной, все числа теряют свою способность измерять и даже наша мысль утрачивает всякую определенность, так что наше суждение о целом неизбежно превращается в безмолвное, но зато тем более красноречивое изумление"<sup>10</sup>. В качестве языка для объяснения этого поприща признан язык "артефактов" - искусственных произведений духовных и телесных сил человека. Эстетические структуры мира, если исходить из методологии Гассенди, должны изучаться также, как и вещи, в том числе и художественные вещи, творцами которых является сам человек, его эстетическая способность. В этой связи становится понятным трансцендентализм Фихте, считавшего, что за эстетической точкой зрения стоит констатация того, что мир дан так, как он создан.

Эстетические объективации мира можно уподобить художественным объективациям сознания, рационально постижимые, целесообразные структуры которых предстают своего рода моделями для понимания и создания завершенного образа вселенского совершенства. Весь этот идейный комплекс соотнобразуется с убеждением в наличии однородного континуума, - выраженного в общезначимых суждениях и в целом доступного наблюдению, контролю со стороны сознания, - эстетического опыта относительно мира. Манифестация интеллигибельной и эстетической связи явлений мира, "гармонической структуры" его ориентирована на развертывание очевидностей, поддающихся рациональному прояснению. Если следовать методологии Декарта, то можно сказать, что мы постигаем красоту универсума в той мере, в какой сумели в своем собственном сознании, в всем внутреннем мире построить схему представления этой красоты, через ко-

торую (схему) она постигалась. То есть речь идет о рефлексивном воспроизведении эстетического образа мира в виде регламентирующих, нормирующих, поддающихся сопоставлению с идеей красоты образований. Предполагается то произведение "идеальной красоты", которое, по Д.Рейнольдсу, и является целью художника. Эти процедуры впервые нечто разрешают в смысле экспериментального диалога с эстетической реальностью природы, в смысле настойчивого, как этого требует тот же Рейнольдс, изучения природы художником, обретения им естественности и простоты, точного наблюдения и опыта. Конечно, эстетическое событие, совершившееся в мире, индивидуально невоспроизводимо, тем не менее уже в силу знания каузальных связей мы можем судить, по Д.Дидро, об обоснованности любой прекрасной формы в природе, или о том, почему природа выше искусства. Дидро своими рассуждениями о природе как изначальной модели искусства, Мендельсон своими утверждениями о том, что восприятие художественной красоты выше восприятия природной красоты вводят именно эти операциональные процедуры (с точки зрения Гоббса, даже допустима возможность создавать посредством операций исчисления впечатлений от мира образы фантазии).

Предполагается, что человек может эстетически судить о мире или художественно передавать его состояния постольку, поскольку он способен поставить на место спонтанных воздействий эстетических качеств реальности на психофизиологический аппарат, скажем, цветового зрения или нервные "центры" удовольствия и неудовольствия, замещающие их паттерны сознательной активности субъекта - паттерны философски выверенные, поддающиеся, говоря современным языком, верификации, нормированию со стороны разума. На их основе должно быть разрешено все, что выносится в эстетическом суждении о мире или изображается в пейзаже, натюрморте. Процесс художественного подражания природе должен осуществляться не стихийно или механически, а в соответствии с правилами разума, когда художник, как говорит Ш.Баттё, должен "выбирать нужные предметы и черты и изображать в совершенном виде. Одним словом, необходимо такое подражание искусства, где видна природа, но природа, какой она должна быть и какой ее может себе представить разум"<sup>11</sup>. То есть из всего массива эстетических артикуляций мира выбираются, вычитываются такие структуры, которые можно, модифицировав, подвести под каноны рациональности и "тиражировать", помыслить в качестве одинаковых для всех людей, устанавливая юмовский "стандарт" вкуса или исследуя, в соответствии с про-



граммой А.Смита, как обычай и мода распространяют свои притязания на суждение субъекта о красоте природных предметов. Тем самым значения эстетического созерцания природы тематизируются в качестве феномена массового восприятия. Все, что содержится в составе эстетических суждений о мире или художественных подражаний природе, должно подвергаться проверке со стороны разума, разрешению на этих воспроизводимых, стандартизируемых состояниях сознания, данных человеку в некоторой экспериментальной ситуации эстетического общения с миром, в форме испытания для души. И далеко не случайно, что именно "экспериментальный" метод будет использовать И.Кант в своей эстетике природы.

Гораздо сложнее обстоит дело с третьей абстракцией, которая вырабатывается современной философией и которая может поповому структурировать саму эстетику природы. М.Мамардашвили усматривал ее во введенном Марксом понятии предметной стороны деятельности. И хотя такой взгляд представляется сегодня спорным, все же рассмотрим сначала те следствия, которые проистекают из допущения такой абстракции в процедуры эстетического истолкования природы. Объяснение социо-культурного типа эстетических мироотношений предполагает обращение к анализу опосредующей их предметной стороны деятельности. Возьмем, к примеру, тот культ природы с его эстетическими эффектами, который сложился в "новой религии" немецкого философа Г.Ф.Даумера. Создатели этой абстракции показывают, что в поисках спасения от исторической трагедии в так называемой природе, или в том, что они весьма резко называют тупой крестьянской идиллией, Даумер создает культ природы, ограничивающийся воскресными прогулками провинциала-горожанина, который выражает детское удивление по поводу различных явлений природы и в завершение со "священным трепетом декламирует перед своими детьми оду весне Клопштока". Но такое ребяческое отношение людей к природе, выражаемое в этих умонастроениях, произрастает на почве косного крестьянского хозяйства, субъекты которого под своей идеологической крышей и не ведают о том, насколько "революционизирует всю природу" современная промышленность. И чтобы обладать объемным видением художественно-эстетической стороны этого культа природы, нужно исследовать предельные социально-онтологические основания его, т.е. поле практической деятельности крестьянина.

Идея предметной сторон деятельности, взятая, разумеется, не в абсолютизированных формах, а как культурно выполненная идея, открывала в эстетическом смыслообразовании лакуны, не-

известные для классической эстетики природы, изучавшей весь массив эстетической деятельности человека в мире только как массив деятельности сознания. Эта абстракция ориентировала на анализ таких эстетических состояний человеческого мирознания (вмещающего в себя, по Марксу, явления природы в качестве объектов искусства), которые не поддаются объективирующей рефлексии, не высвечиваются в процессе конструирования идеального объекта. Между эстетической стороной мироустройства, например, деятельностью по созданию паркового ансамбля, и ее смысловыявлением образуется зазор, который эстетика ранее не замечала. В современной онтологии эстетического воспроизведения природы можно выделить два типа отложений. Во-первых. Те отложения, которые обнаруживают себя в архетипах бессознательного как создателя причудливых фантазий на тему природы, ее необычных, поразительных очертаний, воспринятых эстетикой души, либо символов социально-бессознательного, мира общественного существования индивидов, их объединений - символов, призванных, к примеру, как читаем в цикле М.Пруста "В поисках утраченного времени", эстетически выразить и "превратить картины природы в часть кланчика", светского мирка измельчавшей аристократии. Во-вторых, отложения, не связанные с тем, какие проекции бросает эстетическое сознание на природу. Они образуют каркас для материала, составленного из идеологических сублимаций разнообразных интересов субъектов преобразования природы, поскольку они являются не только природными существами, но и существами общественными; и здесь закономерно возникает самый сложный вопрос о чуждом существе, стоящем над природой и человеком, о рациональном регулировании и контроле общественного конституированного обмена веществ с природой с тем, чтобы ограничить его неуправляемую иррациональную стихию. А такая стихия порождает особую онтологическую реальность - превращенность с ее странными эстетическими эффектами этого обмена веществ, его предпосылок, когда самому веществу приписывается способность быть носителем общественных свойств, оторванных от жизненных элементов человеческой деятельности, что создает специфическую символическую переработку природы. Анализ этой превращенной формы позволяет уяснить условия отчуждения в культуре человеческого отношения к природе. Следовательно, для выявления такой формы нужна уже какая-то неклассическая методология: выясняя природу тех или иных феноменов эстетического осознания мира, нужно выделить в его составе рефлексивно невоспроизводимые

фрагменты, образованные из социальной ткани бытия, для понимания которых следует строить иную онтологию, не совпадающую с осмыслением жизни сознательных явлений, и уже отталкиваясь от этой онтологии, вести анализ сознательно оформленных отношений к эстетическим явлениям природы. Эти отношения, слитые с возвышенным духом личности, следует прояснять с помощью иных сочленений понятий, искать их на другом горизонте, где можно, верифицировав их, выдержав дистанцию по отношению к слоям сознательных оформлений, создать репродукцию определенного социокультурного типа эстетики природы. К примеру, того типа, о котором говорит В.Беньямин: "Под действием большого города вся природа превращается в нечто специализированное. Художник представляет природу в том же духе, в каком реклама... начинает представлять свои товары"<sup>12</sup>. И чтобы понять эту модификацию эстетического видения природы, произошедшую в европейском сознании, нужно обратиться к онтологическому измерению социальной жизни, к осмыслению бытия товара как общественного отношения, общественного существования индивидов в ситуации отчуждения от природы, в которой и по сей день пребывает мировая цивилизация. Именно предметная сторона деятельности явилась тем злосчастным инструментом, современное использование которого породило многочисленные соблазны всемогущества человека перед природой, эйфорию прагматическо-насильственного отношений к ней, мнимые выражения общественной действительности природы.

Так вкратце можно описать те следствия, которые влечет за собой допущение абстракции предметной стороны деятельности при рассмотрении мира в структурах эстетического знания.

Но современное сознание, и прежде всего западный неклассический идеал рациональности, опыт русского космизма, идея ноосферы Вернадского, метафизическое знание современного Востока, - все это наводит на мысль о существовании какой-то более фундаментальной теоретической структуры, определяющей эстетический опыт относительно мира. Формулирование такой абстракции возможно осуществить, имея в виду, что на рубеже двух последних веков произошло переструктурирование чувственности, углубился поиск космической размерности сознания, а в дальнейшем стали набирать силу (прежде всего в феноменологии, психоанализе и экзистенциализме) процессы создания какой-то новой онтологии духа, фиксирующей онтологическую упругость внутреннего мира индивида, его переживания реальности. Так заданная онтологичность в чем-то сродни христи-

анской интуиции творения, соотносящей акты повреждения души и приобретения мира, связывающей человека и мир в новом символе их единства - кресте Иисуса Христа, "которым для меня мир распят и я для мира" [Гал. 6,14]. В современной философской классике Запада присутствуют глубокие онтологические переживания, связанные с осмыслением эстетической судьбы человека в мире. При этом дает о себе знать тенденция включить два противоположных типа красоты - ту, что присутствует в мире, и ту, что присутствует в искусстве, - в единую конструкцию жизни сознания, духа в целом. Так, Ницше в одном из фрагментов "Веселой науки" ("la gaia scienza"), рассуждая о страсти в природе и в искусстве, говорит, что когда эта страсть "находит слова, то выглядит, к стыду своему, столь путанной и безрассудной! И вот все мы, благодаря грекам, привыкли к этой искусственности на сцене, как выносим мы, и выносим охотно, благодаря итальянцам, ту другую искусственность - поющую страсть. - Это стало нашей потребностью, которую мы не можем удовлетворить через действительность, - слушать, как складно и обстоятельно говорят люди в труднейших положениях; нас восхищает теперь, когда трагический герой находит еще слова, доводы, красноречивые жесты и в целом ясность ума там, где жизнь приближается к бездне и где действительный человек чаще всего теряет голову и уж во всяком случае красноречие. Этот род отклонения от природы является, быть может, приятнейшим лакомством для гордости человека; из-за него-то и любит он вообще искусство, как выражение высокой, героической неестественности и конвенции" [11, 80, пер. К.А.Свасьяна].

Какие-то новые онтологии цивилизованного действия по отношению к природе зарождаются и в пространстве современного российского общества в результате осуществления реформаторских практик. От судеб преобразований, от судеб, говоря словами И.Канта, "продвигающей реформы, поскольку она должна стать человеческим делом", национальным делом, от реализации духовного усилия индивида будет многое зависеть в обустройстве естественного дома России. И здесь крайне важно общественное конституирование частной собственности на землю, вне которого, по убеждению П.А.Столыпина, сама земля превратилась бы в сугубо утилитарный предмет, а отсутствие стимула к труду не позволило бы "улучшать ее". Такое реальное улучшение земли весьма сложно соотносится с переживанием красоты родной природы, с эстетикой экологического тела как духовного тела нации. В этом смысле весьма поучителен опыт других наций, в частности тот, который накоплен в современной Англии, где крупнейшим землевладельцем является Национальный трест. Его собственностью являются все эстетически примечательные ландшафты. "Мы уже вложили миллиарды в то, чтобы выкупить

красивые земли у их владельцев, чтобы они не могли их использовать для получения дохода... Это весьма обширные земли, если вы поедете по Англии, то увидите, что практически каждый красивый уголок земли принадлежит Национальному тресту. Все это управляется демократически выбранным органом. Этическое, эстетическое и экономическое (а это огромные средства) здесь тесно переплетены и действуют не по принципам капитализма. Но это не попадает и под государственность, и даже под эксплоатацию. Здесь действует, если хотите, четвертый принцип "Мы хотим красивой Англии". Нет экономической отдачи, но Англия остается красивой"<sup>13</sup> Сколь существенен этот опыт для нашей страны, где ни гражданское общество, ни молодой предпринимательский мир еще не определились по отношению к судьбам прекрасных ландшафтов России.

Искомая сегодня истина русской природы, отталкиваясь от которой можно идти по пути ее спасения, лежит и в душе русского человека; в ней-то и произошло нечто пока не поддающееся описанию, что и привнесло страдание в окружающий нас живой мир и что продолжает незаметно подталкивать нас на край экологической пропасти. Открытие этой истины совершается и в форме открытия нового вида радости относительно мира, которое и составляет духовную суть искусства. Перипетии такого открытия делают в высшей степени напряженным процесс, при котором человек, рождаясь в мире, мог бы "родиться свыше" [Ил. 3, 7] и в этом акте создать какую-то новую эстетику мира.

- 
- 1 Вернадский В.И. Очерки геохимии. М., 1983. С.338-339.
  - 2 Степун Ф.А. Мысли о России//Новый мир. 1991. №6. С.221.
  - 3 Паскаль Б. Мысли о религии. М., 1912. С.14.
  - 4 Цит. по кн.: Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. Вып.3. М., 1983. С.51-52.
  - 5 Хайдеггер М. Поворот 33 Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С.92.
  - 6 Болотов А. Памятная книжка или собрание нравоучительных правил, собственно себе для памяти при разных случаях записанных в Кенигсберге, 1761 г.//БАН, фонд 69, ед.хр. 22, инв. №307, л.143.
  - 7 Флоренский П. Природа//Лит.Грузия. 1985. №10. С.64-66.
  - 8 См.: Мамардашвили М.К. Сознание как философская проблема//Вопр.философии. 1990. №10. С.10-15.
  - 9 Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т.1. С.9.
  - 10 Кант И. Соч. М., 1964. Т.3. С.538.
  - 11 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962-1968. Т.2. С.381.
  - 12 Беньямин В. Париж - столица XIX столетия//Историко-философский ежегодник. 1990. М., 1991. С.240.
  - 13 Шанин Т. Интервью журналу "Вопросы философии"//Вопр.философии. 1990. №8. С.115

# Содержание

<b>Эстетика природы как форма философской антропологии</b> .....	3
<b>Глава I. Природа и эстетический мир человека</b> .....	16
§ 1. Природа: опыт философского истолкования.....	16
§ 2. Природа как эстетическая ценность.....	30
§ 3. Мир природы и природа живописи.....	50
§ 4. Образ природы в музыке.....	62
§ 5. Ландшафт как эстетическое явление.....	75
§ 6. Научная теория перспектив в живописи.....	86
<b>Глава II. История эстетического мироотношения</b> .....	97
§ 1. Духовность в мире: эстетический опыт Древнего Востока.....	97
§ 2. Художественный образ природы в древних культурах Ближнего Востока.....	127
§ 3. Эстетическая выразительность природы в культуре Средневековой Руси.....	144
§ 4. "Красотой Японии рожденный".....	158
§ 5. Эстетический смысл природы в современной западной философии.....	180
§ 6. Современные западные концепции экологической эстетики.....	197
<b>Вместо заключения. Эстетика природы как философская проблема</b> .....	212

Научное издание

## **ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ**

*Утверждено к печати Ученым советом Института философии РАН*

В авторской редакции

Художник *В.К.Кузнецов*

Корректор *Н.П.Юрченко*

Лицензия ЛР №020831 от 12.10.93 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 19.04.94. Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс. Усл.печ.л. 14,5. Уч.-изд.л. 14,45. Тираж 500 экз. Заказ №025.

Оригинал-макет подготовлен к печати в

Институте философии РАН

119842, Москва, Волхонка,14.

Оператор *Т.В.Прохорова*

Программист *Т.В.Прохорова*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119842, Москва, Волхонка,14.